

## 6. LA ARQUITECTURA MODERNA EN IBEROAMÉRICA: UNA SEÑA DE IDENTIDAD

**6. 1. ANTES DE LA ARQUITECTURA MODERNA.**—La arquitectura moderna iberoamericana tuvo, en un principio, un desarrollo no demasiado lejano al del resto de los países occidentales en los que no se produjo directamente la actividad revolucionaria de las vanguardias artísticas y arquitectónicas del principio del siglo xx. Dedicaremos unas notas a sus antecedentes.

Hasta el siglo xviii, el desarrollo de la arquitectura había sido muy semejante al producido en las metrópolis española y portuguesa, si bien el hecho de la colonización sistemática, la fundación —o refundación— de gran cantidad de nuevas ciudades y de sus equipamientos haría que, en gran medida, la arquitectura española y portuguesa se desarrollase en las colonias americanas con mucha más abundancia, y, frecuentemente, con mucho mayor interés, que en las propias metrópolis, teniendo además un grado mayor de diversidad.

Las ciudades hispanoamericanas de las Leyes de Indias, las grandes catedrales, la inmensa cantidad de templos, conventos y palacios, hicieron que gran parte de la mejor historia de la arquitectura española de los siglos xvi, xvii y xviii estuviera, en realidad, en América.

A partir de la independencia, y en el siglo xix, tampoco se produjo nada demasiado distinto a lo que ocurría en Europa. El academicismo derivado del *revival* neoclásico y alimentado por la insistencia francesa de la Escuela de Beaux-Arts construyó los equipamientos de las nuevas naciones. Tal vez el mejor ejemplo, ya en el final del siglo y principios del xx, fueran las realizaciones del largo régimen mexicano de Porfirio Díaz («el porfiriato»), que equipó abundantemente la nación con nuevos edificios oficiales académicos y realizó importantes intervenciones urbanas, entre las que destaca el paseo de la Reforma que inició la ampliación moderna de la Ciudad de México.

De otra parte, ha de advertirse que hasta entrado el último tercio del siglo xix, en que se fundan algunas, todavía no existían estudios, o Facultades de Arquitectura en el subcontinente latinoamericano, por lo que los profesionales venían de Europa o de Norteamérica. En tiempos coloniales, los arquitectos solían ser españoles, italianos y portugueses. Llegado el siglo xix, aumenta la influencia francesa —así como otras procedencias e influencias también europeas—, pues a la importancia de Francia y de Europa, en general, en la arquitectura académica, se sumaba la huida de la cultura de las viejas metrópolis que practicaban los regímenes de las nuevas naciones. Pero, al mismo tiempo, empiezan a aparecer con más frecuencia los arquitectos latinoamericanos formados fuera, en París, por ejemplo; en Madrid, como era tradicional, y también, más recientemente, en Barcelona.

El resultado en la segunda mitad del siglo fue el historicismo ecléctico, con todos sus «revivals»: distintos clasicismos, gótico, orientalismo, beaux-artismo y *pompier*; historicismos y eclecticismos



*Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México (1900), de Adamo Boari*

diversos, etc. Esto es, un panorama muy semejante al europeo y, concretamente, al de las antiguas metrópolis.

A final y principios de siglo se empezaron a producir las reacciones contra el academicismo y éstas tuvieron algunos productos diferentes. Tal vez el más atractivo y evolucionado fuera el *art nouveau*, que se dio en México, en Brasil, en Argentina, en Colombia y en Paraguay, llevado frecuentemente por arquitectos catalanes, o que habían estudiado en Barcelona, y también por italianos.

Ello sin que, en la mayoría de los casos, se salieran en realidad de la herencia académica, como puede comprobarse en una de las realizaciones más importantes, la del *palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México* (1900), de **Adamo Boari** (arquitecto italiano, pero procedente de Chicago, donde había residido hasta 1900), un edificio *beaux-art* con algo de *art nouveau*, y de notable interés.

Al parecer, Boari fue comisionado a Europa para informarse antes de emprender esta construcción, y de allí trajo tanto el clasicismo *pompier* como, sobre todo, el *art nouveau*, pues puede pensarse que en Chicago, además de la costumbre de la construcción en acero, tuvo que recibir asimismo la influencia *beaux-art* tan difundida por Burnham y expresa en las construcciones de la *White City*, o Feria

colombina. Propuso y ejecutó así esta modernización del academicismo, todavía en la época porfirista de la que es representativo, pero que no se finalizaría hasta 1934.

Muy evolucionada e interesante es la obra del argentino **Julián García Núñez** (Buenos Aires, 1875, titulado en Barcelona y discípulo de Doménech i Montaner), que ejerció un modernismo catalán muy cualificado, a veces con acentos secesionistas, y autor del *hospital español* en Buenos Aires (1910, desaparecido).

Puede citarse también al barcelonés Francisco Roca Simó, titulado en 1906 en Barcelona, y compañero de Jujol, autor del *club español* en Rosario (Argentina, 1916).

Pero, como en España, también en América se practicaron los «estilos nacionales», eclecticismo tardío, ya de nuestro siglo, que quería dar un acento propio a la arquitectura. Esto es, el historicismo europeo, sin desaparecer, se sustituyó por el español —barroco, plateresco...— y por el norteamericano, surgiendo también una corriente de arquitectura «indigenista».

El propio Boari construyó en 1905 el *palacio de Correos*, en Ciudad de México, en estilo neoplateresco. F. Aranda y B. Repetto realizaron la importante obra del *teatro Cervantes*, en Buenos Aires (1922), también en el mismo estilo neoplateresco.

Un eclecticismo singular fue el de **Mario Palanti** (Milán, 1885), que se afincó en América a partir de 1910 y trabajó en Argentina y en Uruguay. Sus realizaciones más importantes fueron el *palacio Barolo* (Buenos Aires, 1918-1922) y, sobre todo, el *palacio Salvo* (Montevideo, 1922-1925), que es todavía el edificio más alto de la capital del Uruguay y que caracteriza la ciudad con su singular y barroco perfil. Ecléctico y exacerbado, de volúmenes entre parisinos y norteamericanos, el palacio Salvo no es tan cualificado como llamativo. La influencia del eclecticismo estadounidense, sobre todo de las ciudades de Nueva York y de Chicago, es en él notoria. Fue construido en hormigón armado.

El fenómeno ecléctico más tardío, además del «indigenismo», fue el *neocolonial*, eclecticismo escenográfico muy propio del xx, que fue también muy practicado en Estados Unidos, sobre todo en California. A su vez, el llamado «estilo californiano» pasó a Latinoamérica, y asimismo a España. El neocolonial se practicó con frecuencia mezclado, o indiscriminado, con los historicismos españolistas y con los intentos neoindígenas, a los que ya nos habíamos referido.

Muchos de los arquitectos que luego practicarían la arquitectura moderna empezaron con el neocolonial, o con el neohispánico. En Venezuela, el español **Manuel Mújica Millán** fue el gran paladín de estas dos maneras, semejantes y a veces confundidas, practicándolas con muy notable calidad, y realizando después, no obstante, muchas de las mejores obras del primer racionalismo. Puede citarse su *iglesia de Nuestra Señora del Carmen* en Campo Alegre (1935), de neobarroco andaluz, traslado un tanto frívolo, pero cualificadamente ejecutado.

En Argentina, el estilo neocolonial como representación nacional, en particular, y del «americanismo», en general, tuvo un soporte teórico, llegando a establecer fuertes polémicas con el academicismo residual y con el ya incipiente racionalismo. Representaba una postura progresiva, incluso para los propios estudiantes, pues se oponía a la retórica *beaux-art* tardía, aún vigente en las facultades.

Puede citarse a Ángel Guido y a **Martín Noel** como los más importantes ensayistas y defensores, con notables escritos. A Noel —relacionado intelectualmente con Vicente Lampérez y con otros historiadores españoles— se debe, por otro lado, la cualificada *embajada Argentina en Lima* (avenida Arequipa), el *plan de Tucumán y Salta* y la *sistematización urbana de Luján*. Elevó, pues, sus tesis hasta los trazados urbanos, practicando y sosteniendo aquéllas hasta los años cincuenta, pues el neocolonial convivió durante mucho tiempo con la arquitectura moderna.

En el Perú fue muy importante la práctica de todas las variantes del «americanismo»: neoindígena, neocolonial y neoespañol. Rafael Marquina, formado en Estados Unidos, construyó la neocolonial estación de los Desamparados en Lima. Ricardo Malachowsky, formado en París y arquitecto absolutamente ecléctico, realizó en estilo virreinal el *palacio del Arzobispo*, también en Lima (1929). Se llegó

a la paradoja de modificar lugares y edificios antiguos de la capital, como la plaza San Martín, la plaza de Armas, o el ayuntamiento, para rehacerlos en estilos neocoloniales, destruyendo así la verdadera historia que, supuestamente, se pretendía, sin embargo, exaltar.

En México destacaron los arquitectos Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi (escuela Benito Juárez de México, 1924), Samuel Chávez (Universidad Nacional, 1906-1911, y anfiteatro Bolívar, 1911). Incluso José Villagrán García, gran profesor y el más significativo de los modernos renovadores mexicanos, hizo en el estilo neocolonial el estadio Nacional.

En Uruguay, por su falta de una arquitectura colonial propiamente dicha, el movimiento tuvo menos importancia, pero también se practicó, significando igualmente algo progresivo frente a la supervivencia de la enseñanza académica. Mauricio Cravotto, más adelante uno de los arquitectos modernos más importantes del país, realizó en neocolonial el *pabellón uruguayo* para la exposición de Sevilla de 1929.

En Brasil fue largamente practicado, también con un intenso acompañamiento de polémicas, expresándose con especial énfasis en las exposiciones, como la brasileña de 1922, o como las representaciones del país en la de Filadelfia (1925) y en la de Sevilla (1929). Historicismo ruskiniano, neocolonial, estilo californiano, neoportugués; muchas y bastante superficiales fueron las versiones brasileñas de este movimiento. El propio indigenismo tuvo allí uno de sus productos más enfáticos, el cine Azteca en Río de Janeiro, ya en una órbita no muy lejana del Art Déco. El propio Lucio Costa, más adelante campeón de la modernidad radical de Brasilia, realizó en estilo colonial el *pabellón para la Feria de Filadelfia* y la *embajada Argentina*.

\* \* \*

Pero tanto el *art nouveau* como, sobre todo, los diferentes historicismos, viejos o nuevos, representaron en cualquier caso variantes estilísticas más modernas de un eclecticismo básico que seguía hundiéndose sus raíces en el viejo academicismo romántico, más o menos pintoresco, y no verdaderos cambios realizados en profundidad.

Incluso podría decirse que lo más moderno que todas estas tendencias tenían no eran tanto sus bases de método, o sus principios proyectuales, sino, por el contrario, su capacidad para convertir la arquitectura en un hecho, casi, de puro lenguaje, de simple escenografía. Cuestión ésta que, si bien puede tenerse por herencia de los aspectos más superficiales de la teoría de la arquitectura *beaux-art* —esto es, de la idea enunciada por Guadet de que las «elevaciones» estaban sometidas a la libertad del artista, y, así, de la independencia entre disposición y figuración, resultando esta última casi intercambiable— también ha de hacerse notar que la tendencia a convertir la arquitectura en un problema de apariencia y efecto, favoreciendo lo puramente figurativo, y olvidando la importancia de la disposición y, sobre todo, de la tradicional relación entre construcción y forma, es asimismo una cuestión muy propia del siglo xx.

Pero, además, si la idea de entender la apariencia como un simple lenguaje —casi tan intercambiable como un vestido para el caso del cuerpo— provocó un eclecticismo tan exacerbado como superficial, preparó también el camino para que la revolución moderna pudiera ser aceptada con facilidad en cuanto podía prestarse a ser entendida, igualmente, como un lenguaje puro.

Ello conecta con el comentario del gran historiador norteamericano Henry-Russell Hitchcock —que ya se ha citado también al hablar de la arquitectura estadounidense— y que estaba referido a aquella cultura, pero que quizá pueda extenderse al resto del continente sin mayores problemas. Hitchcock decía, refiriéndose a la arquitectura moderna y a su propio país, que lo que era en Europa toda una filosofía se convirtió, al cruzar el Atlántico, en una simple cuestión de estilo.

Pero tampoco es menos cierto que la arquitectura moderna —entrara como entrara en Iberoamérica— se consolidó allí con el tiempo, y se transformó paulatinamente y de modo completo en una



nueva y revolucionaria cultura. En una cultura que produjo incluso tempranas y radicales aportaciones, así como versiones propias y un buen número de obras maestras. La producción moderna del subcontinente, aunque de muy escasa influencia externa hablando en términos generales, ha de tenerse sin embargo como una contribución bien significativa en el panorama internacional.

**6. 2. EL ART DÉCO Y LOS PRIMEROS ESTADIOS DE LA ARQUITECTURA MODERNA.**—Puede decirse que la arquitectura moderna en Iberoamérica se inicia con el triunfo del Art Déco, lenguaje muy propio para sufrir la interpretación superficial a la que se ha aludido, pero que llevaba implícito el germen de una transformación en profundidad que acabaría siendo inexorable. Pues significaba, en todo caso, una salida definitiva de todo academicismo y de todo historicismo, y una consiguiente aceptación de la revolución moderna.

La especialidad del estilo fueron los locales de cine y de teatro, edificios que lo emblemizaron y a quienes expresó a su vez con gran acierto, si bien inundó todos los temas, desde el edificio metropolitano hasta las viviendas unifamiliares, pues representó las ambiciones culturales de una clase media moderna y cosmopolita, que no quería identificarse ya con ningún tipo de decadente historicismo. Y se desarrolló también a través de arquitecturas oficiales, de un lado, y casas en la periferia, de otro, ambas procedentes del rápido crecimiento de las ciudades metropolitanas.

Incorporó cuestiones arquitectónicas y estilísticas que procedían todavía del secesionismo y, también, del expresionismo y del neoplasticismo. Esto es, se mezcló con muy distintas figuraciones modernas que, en última instancia, darían paso al racionalismo: a lo que se ha considerado como la arquitectura moderna propiamente dicha.

Aunque el estilo unificó en gran parte la arquitectura de toda América —pues no fue menos fuerte su fortuna en Estados Unidos, como es bien sabido, donde cumplió un papel muy similar—, la importancia del Art Déco fue especialmente notoria en la República del Uruguay, nación que tuvo una cultura arquitectónica moderna bastante densa y que llegó a tener un alto nivel.

*6. 2. 1. El florecimiento de una primera modernidad en la República del Uruguay.*—Uruguay, país joven, tenía una escasa tradición, por lo que incluso el estilo neocolonial y sus afines habían adquirido en este país poca importancia, como ya se ha dicho, practicándose como algo trasladado de los otros: la arquitectura colonial no había existido allí. Ello provocó una mayor facilidad para aceptar lo moderno y, así, una asimilación plena y temprana del Art Déco.

En 1915 se había creado la Facultad de Arquitectura de Montevideo, cuyos estudios se enseñaban antes, no obstante, en otra institución. Ambas enseñanzas estuvieron presididas por la personalidad de José Pedro Carré, de nacionalidad francesa, titulado por la Escuela de Bellas Artes de París, y que fue a Montevideo en 1907 ya contratado para enseñar arquitectura. De sólida formación académica, era también de una mentalidad abierta que contribuye a explicar, asimismo, la temprana y honda aceptación de la modernidad. La visita de Le Corbusier a Montevideo en 1929 encontró un ambiente propicio para que su presencia contribuyera igualmente al desarrollo de la arquitectura moderna.

La ciudad de Montevideo quedó caracterizada enseguida, y en gran parte, por el Art Déco, el racionalismo y sus mezclas, es decir, por una impronta moderna muy notoria. Se hicieron algunos edificios de envergadura metropolitana, como el de la *Aduana*, de J. Herrán (1923), muy relacionado con el secesionismo; el *palacio Lápido* en la avenida del 18 de Julio, de J. A. Aubriot y R. Valabrega (1929-1933), edificio en altura de carácter expresionista, y que dio una impronta nueva a la ciudad en una posición muy próxima a la del ecléctico palacio Salvo, y el *palacio Díaz*, también en la avenida del 18 de Julio, de G. Vázquez Barrière y R. Ruano (1933), edificio en altura de Art Déco a la americana, en la línea de la tradición creada por el proyecto de Eliel Saarinen para el *Chicago Tribune*, y cuyas

consecuencias tan importantes para la construcción de los rascacielos neoyorquinos se han explicado ya en su momento.

Otro edificio en altura de interés, asimismo de carácter metropolitano, pero no situado en el centro, sino en el barrio residencial de Pocitos, es el edificio de *apartamentos El Mástil*, también de G. Vázquez Barrière y R. Ruano (avenida de Brasil esquina a Benito Blanco, años treinta), influido tanto por la estética neoyorquina como por el «estilo barco», propio del racionalismo «parlante».

Otros edificios de importancia fueron los universitarios, como el *hospital Clínico*, de C. A. Surraco (avenida de Italia, 1930), la *Facultad de Odontología*, de J. A. Rius y R. Amargós (calle General de las Heras, 1929), de influencia holandesa, y el *Instituto de Higiene*, también de C. Surraco (parque J. Batlle, 1933).

Esta eclosión moderna de Montevideo fue tan importante que se manifestó asimismo en construcciones realizadas en la ciudad vieja (con un caserío sobre todo del XIX y principios del XX), donde destaca el *edificio Centenario*, de O. de los Campos, E. M. Puente y H. Tournier (calle 25 de Mayo esquina a Ituzaingó, 1930), de oficinas, con una expresiva y refinada torre, colocada en esquina, que valora muy adecuadamente el lugar.

Muchos otros edificios modernos, de instituciones y particulares, fueron realizados en Montevideo en aquellos años. Como edificios singulares pueden citarse el de la *confitería «La Americana»*, de Carlomagno, Bouza y González Fruniz (avenida 18 de Julio 1216, 1937), edificio comercial de carácter expresionista; el *Yacht Club*, de Luis Crespi y Jorge Herrán (Puerto del Buceo, 1934-1938), naturalmente de «estilo barco», pero también de un expresionismo más acusado aún que esa otra impronta. Una gran cantidad de edificaciones menores y unifamiliares completaron las arquitecturas citadas.

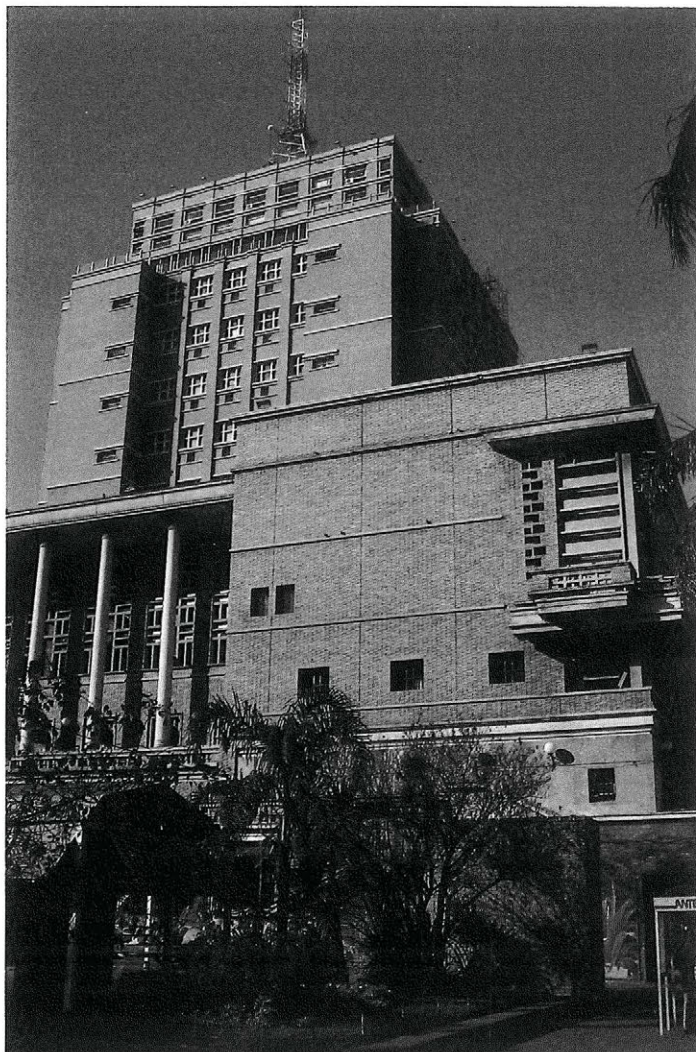
En cuanto a las personalidades más importantes de esta época, responsables de interesantes obras no citadas aún, destacaron sobre todo los arquitectos Julio Vilamajó y Mauricio Cravotto.

**Julio Vilamajó** fue en su momento el personaje más estimado y autor del edificio moderno que se considera la obra maestra de aquella época, la *Facultad de Ingeniería* (Montevideo, 1933-1936), obra



*Facultad de Ingeniería de Montevideo (1933-1936), de Julio Vilamajó*

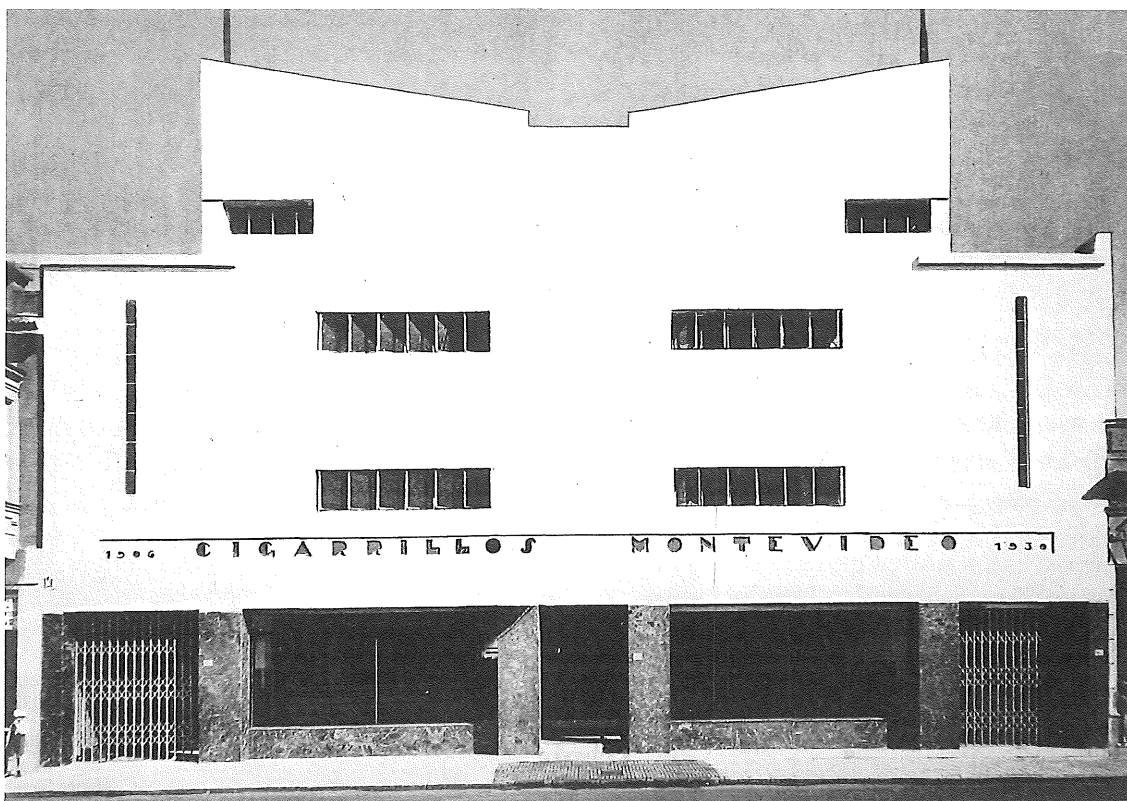
*Palacio municipal de Montevideo (1930-1936), de Mauricio Cravotto*



de cierto carácter perretiano, radical y purista, al tiempo que contenida, muy representativa de su autor en la versión más moderna de su obra.

Diffícilmente encasillable, no era sistemático ni en su producción arquitectónica ni en la docente —actividad esta última en la que tuvo gran prestigio y que explica en gran parte su ascendencia—, por lo que debe definirse como un ecléctico, si bien original y de gran calidad; esto es, no en el modo superficial de quien cambia de estilo según la clientela o el momento, sino de quien sabe buscar profundamente lo adecuado para cada ocasión. Eclecticismo moderno, de muy diversas influencias: el expresionismo, el Art Déco, Wright, Perret, Dudock e, incluso, la cultura hispánica. Fue capaz de adecuar a su medio los influjos renovadores sin necesitar obsesionarse con la identidad nacional.

Vilamajó fue becario en Europa con anterioridad a 1924. Entre otras obras, pueden citarse su propia vivienda unifamiliar (Domingo Cullen 895 esquina a Sarmiento, 1930), de un racionalismo *sui generis*; el *garaje central de la Asistencia Pública* (1931), el *edificio de apartamentos Juncal* (con Pedro Carve, calle Juncal, 1414, esquina a Rincón), afortunada y habilidosa inserción moderna en la ciudad vieja de Montevideo, así como algunas interesantes sucursales del Banco de la República y otras obras particulares. Sus últimas obras insinuaron una tendencia más próxima al organicismo.



*Fábrica Barrera Hermanos (Montevideo, 1930), de Mauricio Cravotto*

**Mauricio Cravotto** (Montevideo, 1893-1962), titulado en 1917, viajó becado en ese mismo año a Sacramento y Buenos Aires. Medalla de oro de la Facultad de Arquitectura en 1918, y ganador del gran premio de la Facultad y de la beca diplomática de la Universidad, viajó de 1918 a 1921 por Argentina, Chile, Estados Unidos, Inglaterra, España, Italia y Francia, visitando también, más adelante, la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925. Fue profesor de la Facultad de Montevideo hasta 1952 y publicó numerosos artículos.

Iniciado el ejercicio de la profesión con un eclecticismo personal y atractivo, pueden destacarse de esa etapa la *vivienda del doctor García Acevedo* (Toledo, Canelones, 1922), de un tradicionalismo sobrio y acertado, y el *Montevideo Rowing Club* (Río Branco, 1771, 1925-1928), un muy curioso y personal producto. En 1927 realizó en estilo neocolonial —única de entre sus producciones eclécticas que puede considerarse de una mayor superficialidad— el *pabellón de Uruguay* en la Exposición de Sevilla.

Con el *edificio Frugoni* (Montevideo, calle Uruguay, 934, 1927) inició una producción moderna que ya no abandonaría, dedicándose a varios concursos y venciendo en 1929 el certamen de la que sería su obra maestra: el *palacio municipal de Montevideo* (avenida del 18 de Julio esquina a Ejido, 1930-1936-1962), sede del gobierno del Intendente (alcalde-gobernador) del distrito. El ayuntamiento, una de las realizaciones más valiosas de la ciudad, combina el tipo del edificio en altura de raíz norteamericana con influencias europeas que podría tenerse por holandesas o italianas, pero que, en definitiva, busca una arquitectura capaz de incorporar recursos de la modernidad a un esquema suavemente tradicional y clásico, de gran preocupación por la calidad de su efecto urbano.

Un gran basamento que presenta a la plaza un estilizado y sofisticado pórtico de columnas y que vuelve enormemente expresivas sus esquinas mediante grandes y elaborados huecos de matriz expre-



sionista y neoplástica, soporta una gran torre con cuerpo principal y de coronación, exhibiendo un perfil, mitad neoyorquino y mitad novecentista, muy efectivo en el *sky-line* de la ciudad. La lograda compatibilidad entre herencia clásica y modernidad caracteriza esta atractiva realización, de gran valor también en el diseño de sus interiores.

Otras obras de importancia de los años treinta fueron la racionalista *fábrica Barrera Hermanos* (Montevideo, calle Uruguay, 1529, 1930) y su propia vivienda-estudio en Montevideo (Avda. Sarmiento, 2360, 1933), también racionalista. Ha de destacarse igualmente su papel en el planeamiento y en el diseño urbano.

6. 2. 2. *Los inicios de la modernidad en la República Argentina.*—En Argentina —que tenía una tradición académica y ecléctica bastante importante, con un desarrollo verdaderamente notorio y cualificado, sobre todo desde la mitad del siglo XIX, y que vivió con mucho énfasis la aventura neocolonial y neoespañolista de las primeras décadas del siglo— la modernidad no fue aceptada de forma tan universal ni tan temprana como en Uruguay, si bien el Art Déco cumplió el mismo papel de apertura que en el pequeño país vecino.

En Buenos Aires, el arquitecto más importante de esta tendencia, y pionero de la modernidad, fue **Alejandro Virasoro**, que comenzó en un modo ecléctico, y ejerció también formas de transición, como en el *Banco de Santander* (Buenos Aires, 1929). Su obra más conseguida y celebrada fue la *casa del Teatro* (1927).

Otros practicantes del Art Déco fueron De Lorenzi, Otaola y Roca, activos en la ciudad de Rosario (club social, 1930). En Buenos Aires puede citarse a los eclécticos Calvo, Jacobs y Giménez, y a Alejandro Christophersen, también academicista y autor de alguna obra que podemos considerar de transición. Sánchez, Lagos y De la Torre practicaron en la capital un modo norteamericano, muy bien expresado y conseguido en la casa de renta en la avenida de Córdoba, 1184 (1932).

Si bien la arquitectura de escala más metropolitana y de las décadas de los veinte, treinta y cuarenta fue realizada en Buenos Aires fundamentalmente por medio de la arquitectura ecléctica tardía, el Art Déco cumplió también un papel de cierta importancia. No obstante, éste se desarrolló mucho más en obras menores.

Pero a medida que el Art Déco se desarrollaba y se modernizaba, dando paso al racionalismo, se produjo también en Argentina, y a partir de los años treinta, una cierta continuidad o revitalización del eclecticismo, ligada a la necesidad de monumentalidad pedida por el Estado y las instituciones, y relacionada con los novecentismos y clasicismos simplificados que se dieron en Europa al calor de los regímenes totalitarios. Este movimiento fue poco homogéneo, y significó tanto un nuevo despertar del neoclásico (Universidad del Sur, Bahía Blanca) y del eclecticismo *beaux-art* (Ministerio de la Guerra, Buenos Aires, 1938), como una rigidización y mayor grandilocuencia monumental de la arquitectura de raíz racionalista (hospital clínico de la Facultad de Medicina, Buenos Aires, inmensa mole de acento norteamericano).

La llegada del régimen peronista en 1946 fortaleció estas tendencias, sobre todo en las obras del Estado, que resultó reforzado con el nuevo régimen y más deseoso de una expresión que tomaría las más de las veces vertientes colosalistas. Los arquitectos vanguardistas pasaron a ejercer una suerte de oposición al régimen, lo que les valió en un principio la marginación con respecto a importantes promociones, como las de la vivienda social, si bien fueron incorporados a éstas en los años cincuenta.

No obstante, la renovación moderna había seguido adelante, apoyada en importantes polémicas y ensayos, y en la información dada por las revistas, pues las Facultades de Arquitectura continuaban todavía fuertemente ligadas a la enseñanza académica y ecléctica tardías.

Podemos destacar así la obra racionalista de **Alberto Prebisch**, importante apologista y publicista de la arquitectura moderna, como el *cine Gran Rex* (Buenos Aires, avenida Corrientes, 1936), acaso



*Edificio de viviendas en Buenos Aires  
(1934), de León Dourgé*

*Edificio Cavanagh, Buenos Aires (1936),  
de Sánchez, Lagos y De la Torre*



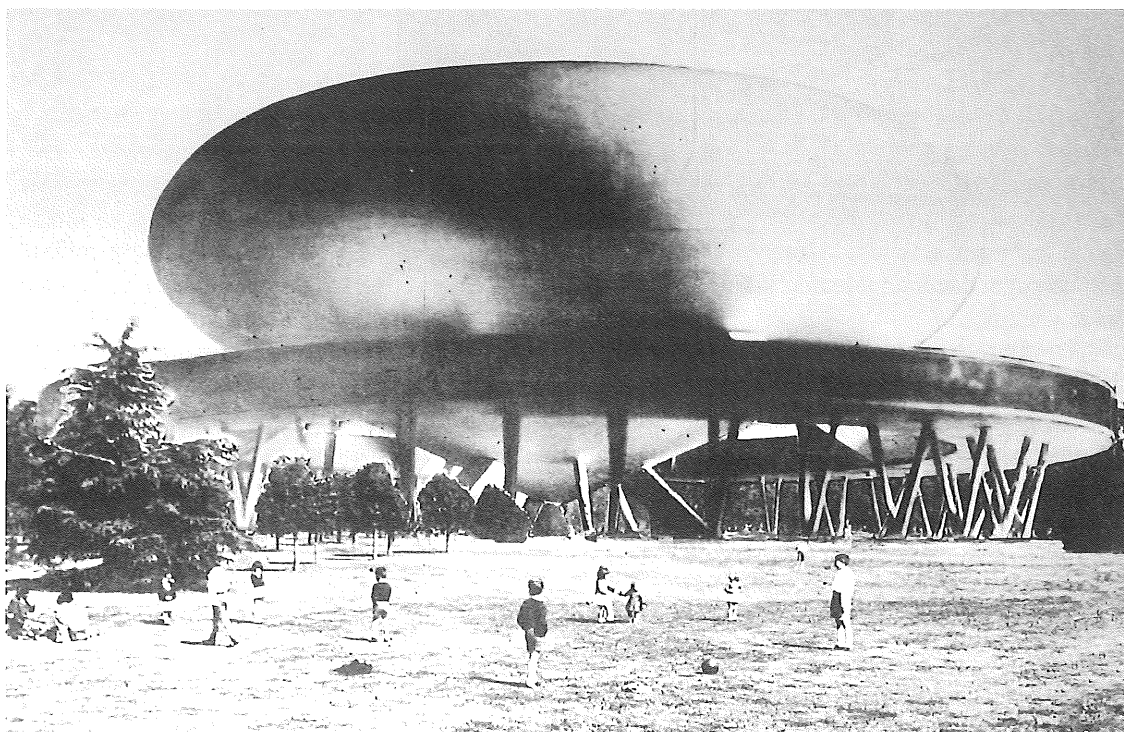


su producción más significativa. Igualmente, la de **Antonio Ubaldo Vilar**, como la *casa en San Isidro* (calles Rivera Indarte y Roque Sáenz Peña, 1938); fue éste un arquitecto purista de gran fortuna, debiendo citarse igualmente las *estaciones de gasolina para el Automóvil Club*, el hospital policial Churruca (con Noel, Escasany y Fernández Salaregui), el *club náutico en Buenos Aires* (1932) o el *edificio de viviendas en Buenos Aires* (avenida del Libertador esquina a Oro). **León Dourgé** construyó otro interesante edificio de viviendas, también en Buenos Aires (avenida del Libertador esquina calle Malabia).

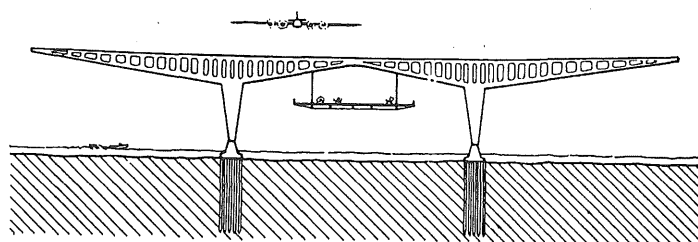
**Sánchez, Lagos y De la Torre** realizaron el magnífico rascacielos *Cavanagh* (1936), el mejor de la ciudad y uno de los edificios en altura más atractivos del subcontinente; espléndidamente situado, es de carácter norteamericano y de fuerte matiz expresionista. Fue construido dentro de una cierta mística del rascacielos, uno de los emblemas de la modernidad, y que tenía en la vecina Montevideo el antecedente del palacio Salvo, al que esta producción bonaerense superaría por completo en todos los aspectos. Estos autores practicaron también, de modo bastante abundante, un afortunado racionalismo de raíz europea, como quedó probado en el edificio de viviendas de la avenida del Libertador esquina Lafinur (Buenos Aires, 1936), de acentos expresionistas. No obstante, siguieron siendo eclécticos y realizando muchos otros estilos.

\* \* \*

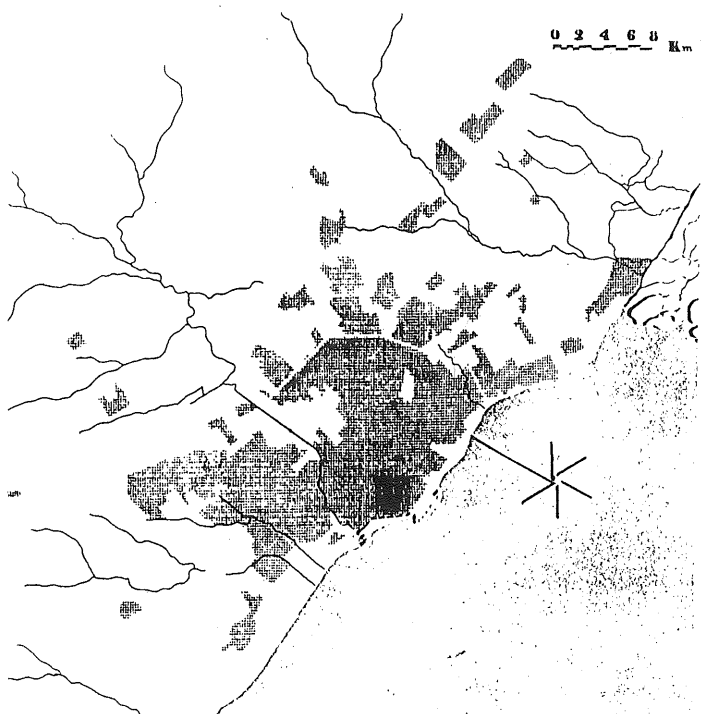
Algo más adelante, ha de destacarse la singular figura del ingeniero y arquitecto argentino **Aman-  
cio Williams** (Buenos Aires, 1913) como uno de los proyectistas modernos de mayor personalidad. Titulado en arquitectura (1941) después de haberlo hecho en ingeniería, su trabajo estuvo frecuentemente orientado hacia concepciones utopistas, caracterizadas por la investigación en las estructuras



*Proyecto de sala de conciertos para Buenos Aires (1942), de Amancio Williams*



*Aeropuerto para Buenos Aires en el Río de la Plata. Sección de las pistas sobre el agua y planta de situación, de Amancio Williams*



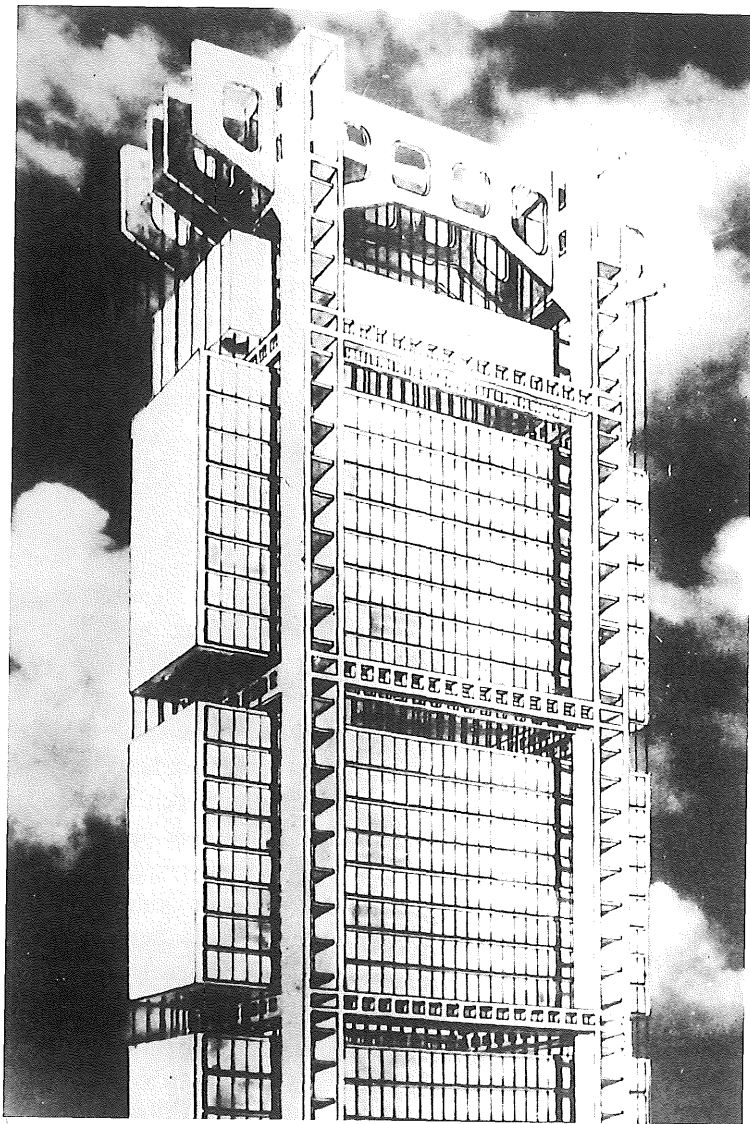
mecánicas y por la voluntad de industrialización. Automarginado en su estudio, donde desarrolló un incisivo papel docente, y rechazando encargos oficiales, realizó proyectos de gran ambición arquitectónica y técnica.

En 1942 (con su mujer, Delfina Gálvez de Williams) hizo un interesante proyecto de viviendas escalonadas para Buenos Aires. La sala de conciertos para 4.000 personas (también en Buenos Aires, 1942-1943), el *aeropuerto sur del Río de la Plata* (1945) y la torre de hormigón armado para oficinas (Buenos Aires, 1946) fueron sus proyectos más ambiciosos.

El del *aeropuerto* es el más utópico, así como extremadamente original y atractivo, pues se situaba en el agua de la bahía del Río de la Plata, formado por una gran pista que lo une a tierra y que se divide en su extremo en una estrellada cabeza de otras cinco pistas.

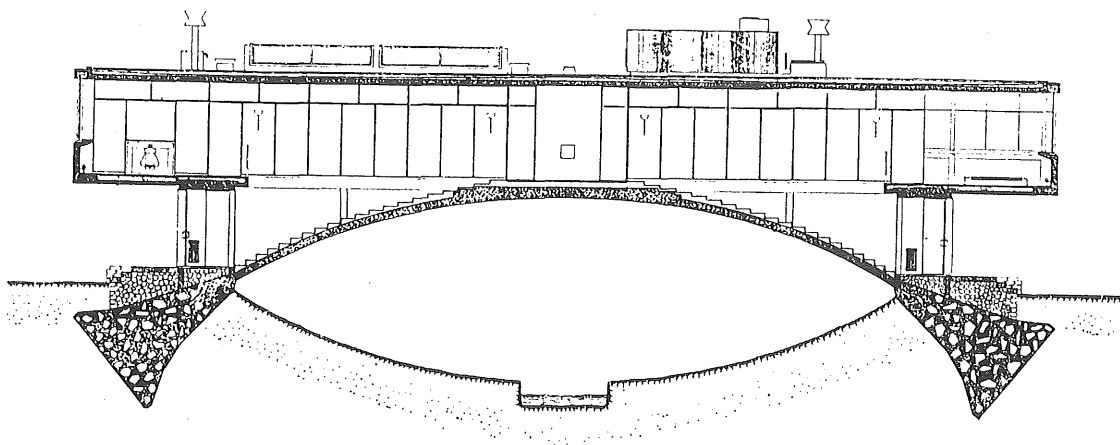
El proyecto de *torre para oficinas* es uno de los modelos más atractivos de torre orgánica que se hicieron en el panorama internacional, si bien no tuviera la fortuna de realizarse. Con el concepto de orgánico se alude, como tantas otras veces se ha hecho ya en este escrito, a la intención de dotar al edificio en altura de una fuerte identidad entre estructura resistente y forma, de modo que aquélla estuviera a la escala del tamaño de ésta y no se produjera como una simple multiplicación de estructuras de pequeño tamaño.

*Proyecto de torre de hormigón armado  
para oficinas, Buenos Aires (1946), de  
Amancio Williams*



Como en el caso de la *torre de St. Mark* de Frank Lloyd Wright, la estructura resistente se concibió mediante el hormigón armado, material idóneo para la identidad buscada, aunque fuera menos práctico que el acero, que no era demasiado útil, sin embargo, para las intenciones perseguidas, pues se prestaba mucho más a la repetición de pequeñas estructuras y a establecer una relación sintáctica con la forma general. El proyecto seguía también, en cierto modo, las analogías arbóreas, aunque mediante un camino técnicamente más sofisticado. Su falta de realización privó a la cultura arquitectónica de la intensidad y riqueza proyectual que la realidad material hace necesaria.

La torre supuso el proyecto de la primera estructura portante a gran escala que se configura mediante cuatro grandes pilastras con grandes bandejas portantes cada varios pisos y una fuerte cabeza final, pudiendo soportar, o colgar, los restantes niveles desde esta estructura principal concebida a la escala del tamaño de la torre. Esta idea tuvo su influencia, concretamente en España, donde no pudo ser ajena al proyecto de *torre Peugeot* para Buenos Aires, de Corrales y Molezún, y al edificio del *Banco de Bilbao* de Sáenz de Oíza. También se trasladó, con el tiempo, a la arquitectura profesional.



*Casa-puente en los alrededores de Mar del Plata (1943-1945), de Amancio Williams*

El proyecto de torre es otro de los ejemplos en los que una mentalidad próxima a la ingeniería manifiesta una voluntad formal que podemos llamar orgánica, si bien tan sólo en el aspecto destacado, pues Williams permaneció ajeno al plasticismo escultórico que esta voluntad significó en otros proyectistas.

Como interesante realización concreta, casi la única que logró ver hecha, ha de citarse la original y atractiva *casa-puente* en los alrededores de Mar del Plata (1943-1945). Realizada también con Delfina Gálvez, y para un poeta como propietario, se diría que es una irónica variación racionalista sobre la *casa de la Cascada* de Wright: la casa está elevada, pero su plano principal se sustenta mediante una gran estructura, en la que el gesto figurativo y técnico principal lo constituye un arco rebajado que salva un arroyo. Con dicha estructura se crea un nuevo suelo sobre el que se dispone el programa de la casa, cubierto por una losa horizontal y cerrado por una continua «fenêtre en longueur». Esto es, se trata de un esquema corbuseriano, el de la «casa Dominó», en el que la planta baja libre se realiza mediante el puente, en vez de estar configurada por la simple presencia de soportes.

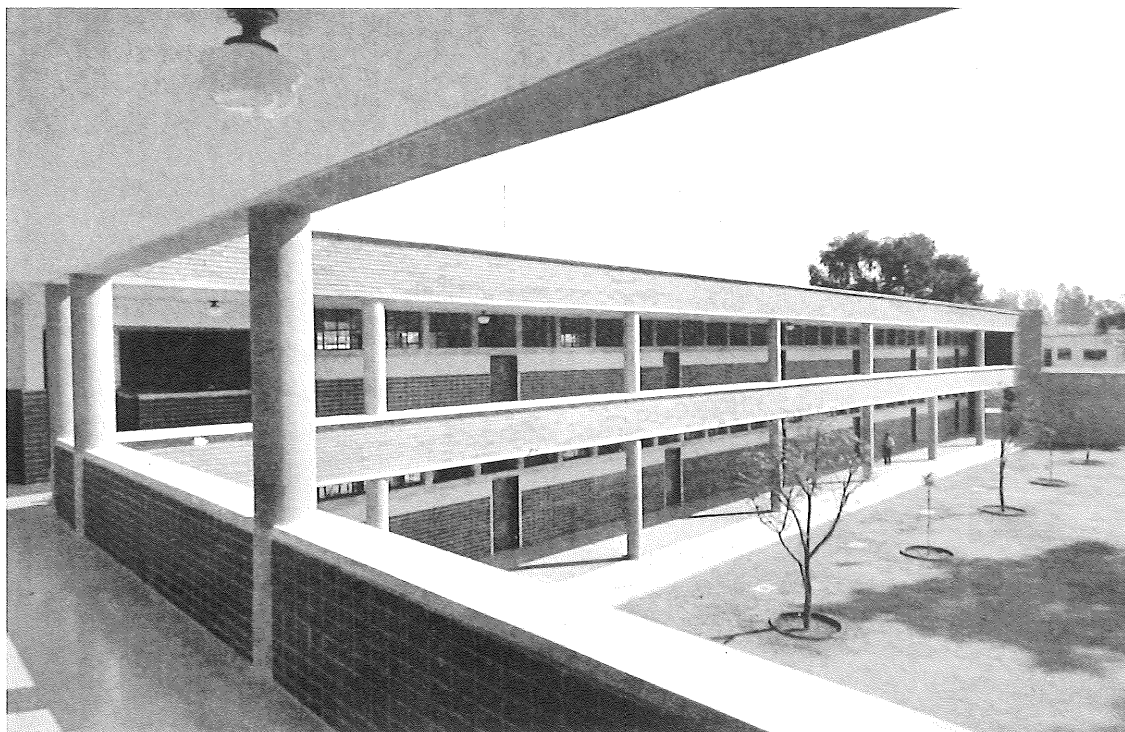
La obra de Williams confirma, en fin, la importancia de la primera arquitectura moderna en Argentina, aun cuando ésta pudiera considerarse minoritaria. La cultura arquitectónica del país se iba confirmando como una de las más densas e interesantes del subcontinente.

6. 2. 3. *Los inicios de la arquitectura moderna en los demás países.*—En México, la primera apertura hacia la arquitectura moderna se debe, ya en los años veinte, a la actitud de la Escuela de Arquitectura, en la que destacó sobre todo la importante dedicación docente de **José Villagrán García** (Ciudad de México, 1901), que la ejerció desde 1926 como catedrático de teoría, siendo el maestro de una importante parte de los arquitectos mejicanos modernos.

Construidos los edificios metropolitanos de los que ya se ha dado noticia, y bajo los estilos academicistas y eclécticos, continuó la transformación de la Ciudad de México ahora bajo la influencia de la ciudad norteamericana y la introducción de los rascacielos. Puede citarse el *edificio para la compañía de seguros La Nacional*, del arquitecto Manuel Ortiz Monasterio.

Realizado en arquitectura todavía académica, pero ya modernizada por el Art Déco, ha de destacarse el *monumento a la Revolución Mexicana*, de Carlos Obregón Santacilia (1932).

La arquitectura propiamente moderna apareció ligada sobre todo a los temas para los que parecía presentarse como más propia y, muy a menudo, unida a las intenciones sociales de la política estatal. Villagrán García destacó en el estudio funcionalista de los edificios sanitarios; Juan Lagarreta (del grupo «Arquitectos socialistas», formado con Juan O’Gorman y Enrique Yáñez, de intención funcio-



*Escuela primaria en México D. F. (1949), detalle del patio, de José Villagrán García*

nalista) construyó el núcleo de viviendas Valbuena (1933-1934). Mario Pani, a quien se debe la introducción del funcionalismo en las obras estatales, construyó con Salvador Ortega la Multifamiliar Miguel Alemán (1947).

En Venezuela, el ya citado arquitecto español Manuel Mújica Millán, campeón del eclecticismo neocolonial, realizó muchas de las mejores obras racionalistas. Puede citarse también a los arquitectos Cipriano Domínguez, que realizó el *Liceo de Caracas* (1936), y Guillermo Salas, que construyó el *Ministerio de Educación* en 1938. De igual modo ha de hacerse notar la aparición de Carlos Raúl Villanueva, el que más adelante llegaría a ser el gran arquitecto venezolano, primera figura del subcontinente, y que después de algunas interesantes obras «novecentistas» construyó en 1939 la lograda *escuela racionalista «Gran Colombia»*.

En Cuba la introducción de la arquitectura moderna fue sólo incipiente, pero puede destacarse algún edificio, como es el *Selimar* (La Habana, 1935), de Manuel Copado. En Panamá puede citarse el Cuartel General de la Policía, de Rogelio Navarro.

En Colombia, después del racionalismo incipiente de Carlos Martínez, se practicó un racionalismo más pleno a partir de 1928, pudiendo citarse a De la Cruz, Manrique Martín y V. Nasi. En la década de los cincuenta se introdujo en el país la influencia de Wright. Es destacable la *Ciudad Universitaria de Bogotá*, realizada por el arquitecto Santiago de la Mora.

En Perú destacó la obra de Alfredo Dammert, de formación alemana, que realizó las *viviendas económicas en la Victoria y el Rímac* (1936-1937). A partir de 1945, el crítico Luis Miró Quesada incidió con sus escritos en la intención de consolidar con más densidad y altura la arquitectura moderna.

En Bolivia es de notar la personalidad de Emilio Villanueva, educado en Chile, ecléctico y muy cualificado, que practicó el academicismo, el neoindigenismo y, también, la arquitectura racionalista. Ha de destacarse su realización de la *Universidad Mator de San Andrés*, en La Paz (1948).

En Chile la existencia de una arquitectura academicista altamente cualificada retrasó en gran modo la aparición de la arquitectura moderna. Puede decirse que los primeros arquitectos del estilo nuevo fueron **Sergio Larrain** y **Jorge Arteaga**, que realizaron el *edificio Oberpaur* (Santiago de Chile, 1929), almacenes a la manera de Mendelsohn. En 1946, y por iniciativa de Neutra, se constituyeron los CIAM chilenos.

En Brasil la situación en los años veinte era confusa debido a las diversas influencias del país y su amplia inmigración. Tuvo importancia el arquitecto Gregori Warchavchik, ruso, que había sido discípulo tanto de El Lissitzky y de Tatlin como de Marcello Piacentini, y que realizó la *casa en Vila Mariana* de São Paulo (1927-1928), probablemente la mejor obra moderna hasta aquel momento. Lucio Costa inició la profesión trabajando con él. Puede citarse también a Flavio de Carvalho y a Alessandro Baldassini.

Para el desarrollo de la arquitectura moderna brasileña tuvo crucial importancia el viaje de Le Corbusier en 1929 (que visitó también Buenos Aires, donde alcanzó, por el contrario, escasa incidencia). El ambiente cultural y crítico era en Brasil muy propicio para dicha visita.

**Lucio Costa** quedó directamente transformado por el carisma corbuseriano, lo que, unido a una coyuntura política favorable, haría que Costa y Óscar Niemeyer (con Carlos Leão, Affonso Reidy, Jorge Moreira y Ernani Vasconcelos) realizaran bajo la supervisión del propio Le Corbusier, y algo más adelante, la construcción del *Ministerio de Educación y Sanidad* en Río de Janeiro (1936), la primera gran obra de la arquitectura moderna brasileña, que hará que la influencia corbuseriana tenga gran importancia en el país, como luego se verá.

Antecedente de esta realización había sido el proyecto de *Ciudad Universitaria de Río de Janeiro* (1936), realizado también por Costa, Niemeyer, Reidy y otros bajo la dirección, o más bien la supervisión, de Le Corbusier.

\* \* \*

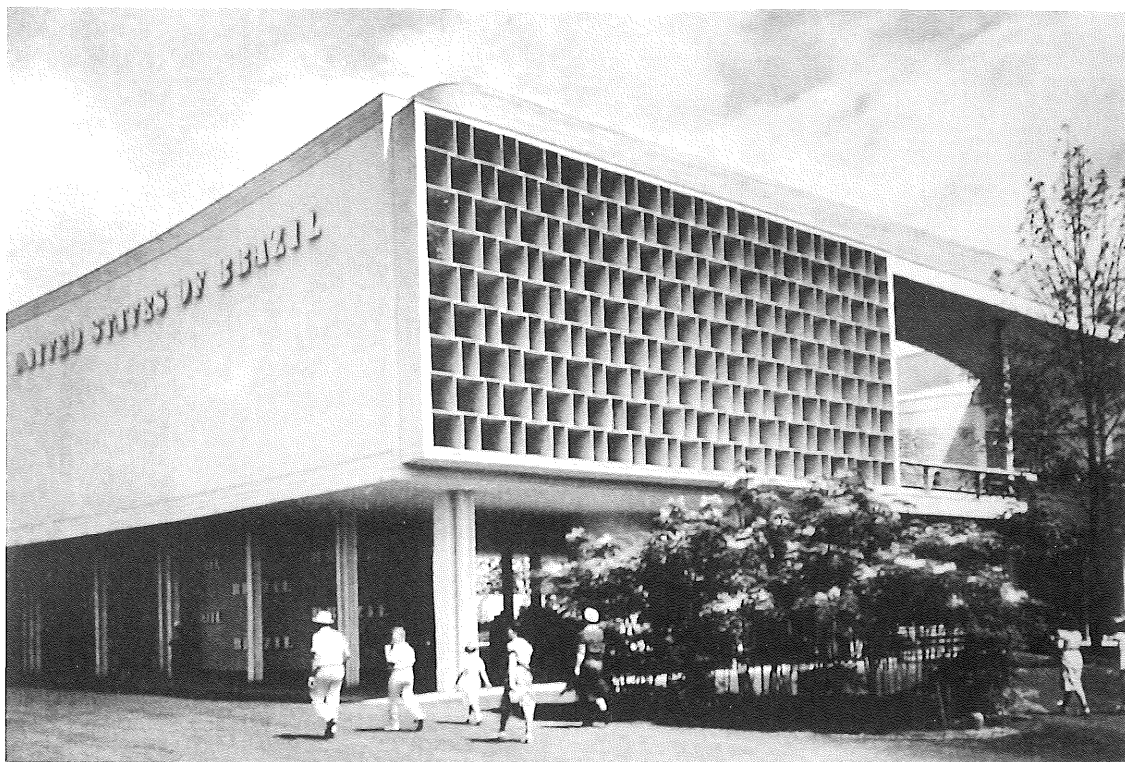
El inicio de la arquitectura moderna en Iberoamérica —esto es, durante el período de los años veinte, treinta y cuarenta— tuvo su entrada en el subcontinente a través sobre todo del Art Déco, como se había señalado, y fue mucho más importante, paradójicamente, en la pequeña República del Uruguay que, comparativamente a su tamaño, en todos los demás países. En términos absolutos, y como era lógico, alcanzó una fuerte importancia también en Argentina, aunque no tanta en México, país en la que tendría la máxima fuerza, sin embargo, en el período de desarrollo posterior. Se ha hecho notar la aparición en Venezuela de la que llegaría a ser importantísima figura de Carlos Raúl Villanueva, y la llegada de Le Corbusier a Brasil, con las consecuencias tan trascendentes que tuvo para el desarrollo de la arquitectura moderna en aquel país.

**6. 3. EL DESARROLLO DE LA MODERNIDAD CORBUSERIANA EN BRASIL. BRASILIA: COSTA Y NIEMEYER.**—El episodio más importante de la arquitectura moderna de la región iberoamericana fue la construcción de la nueva capital de Brasil, **Brasilia**, ello al menos en el sentido de que su realización alcanzó una gran resonancia internacional al tratarse de la edificación de una ciudad nueva según los principios modernos, concretamente corbuserianos.

Ya se ha explicado cómo en 1936 se construyó en Río de Janeiro el edificio para *Ministerio de Educación y Sanidad* que dirigió, o supervisó, Le Corbusier y que realizaron los arquitectos brasileños Lucio Costa y Óscar Niemeyer, entre otros. Estos mismos proyectistas realizaron también el interesante *pabellón de Brasil* en la Feria de Nueva York de 1939, uno de los mejores de esta brillante exposición.

La «conversión» de Costa, después de sus incipientes inicios neocoloniales, y la llegada de Niemeyer a la arquitectura moderna más avanzada era así un hecho. El firme apoyo de ambos en la arquitectura corbuseriana tendría para Brasil las más amplias consecuencias.





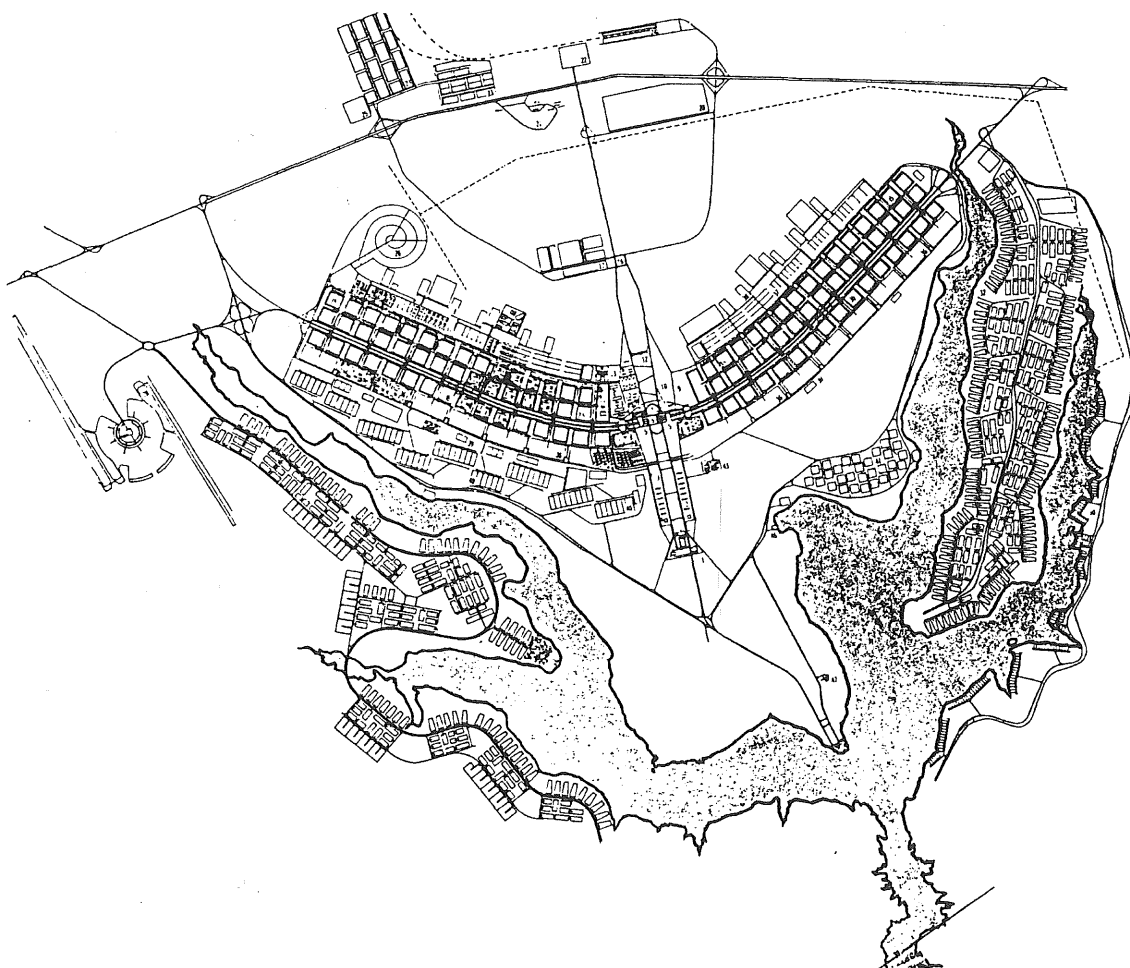
*Pabellón de Brasil en la Feria de Nueva York de 1939, de Lucio Costa y Óscar Niemeyer*

La idea de erigir en Brasil una nueva capital que ayudara a la mejor colonización y organización de su vasto territorio no era nueva, pues se había pensado en ella desde mucho tiempo atrás. Finalmente dicha idea se promocionó de modo oficial como símbolo del gobierno democrático y progresista, y se organizó el concurso para su trazado en 1949, que ganó precisamente el plano de **Lucio Costa** (Tolone, 1902).

Costa se tituló en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro y colaboró con el citado arquitecto ruso E. G. Warchavchik en 1931 y en edificios de viendas sociales. Después del triunfo de la revolución de Getulio Vargas (1931) fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Río, en la que había estudiado. Fue, así, arquitecto, profesor, escritor y urbanista y puede considerarse el más importante animador de la cultura arquitectónica moderna brasileña, de notorio empuje al ser protegida por la política progresista que inició la revolución de Vargas.

El plano de Costa para Brasilia era, naturalmente, de filiación corbuseriana. De notable atractivo y calidad en su trazado, planteaba una ciudad presidida por la ordenación y jerarquización del tránsito, dividida en supermanzanas de edificación abierta, y concebida como ciudad del automóvil. Trazada según la directriz de dos ejes cruzados en cuyo encuentro se ha situado el centro cívico, se siguieron por completo en ella las ideas de la «Carta de Atenas» y, en general, de los CIAM: sistemas de vías rodadas de distinto rango y de distinto nivel organizaron el territorio según lo que entonces se consideraba el urbanismo más avanzado. Ninguna ciudad se había trazado hasta entonces según la moderna doctrina.

Las supermanzanas, concebidas en los tamaños propios para el automóvil, originaban una moderna escala monumental. La jerarquización de las vías y la división en áreas funcionales, apoyadas en los ejes, significaban la utilización de un sistema académico modernizado; esto es, en el que se operaba mediante una composición por elementos o partes, por «paquetes» urbanos.



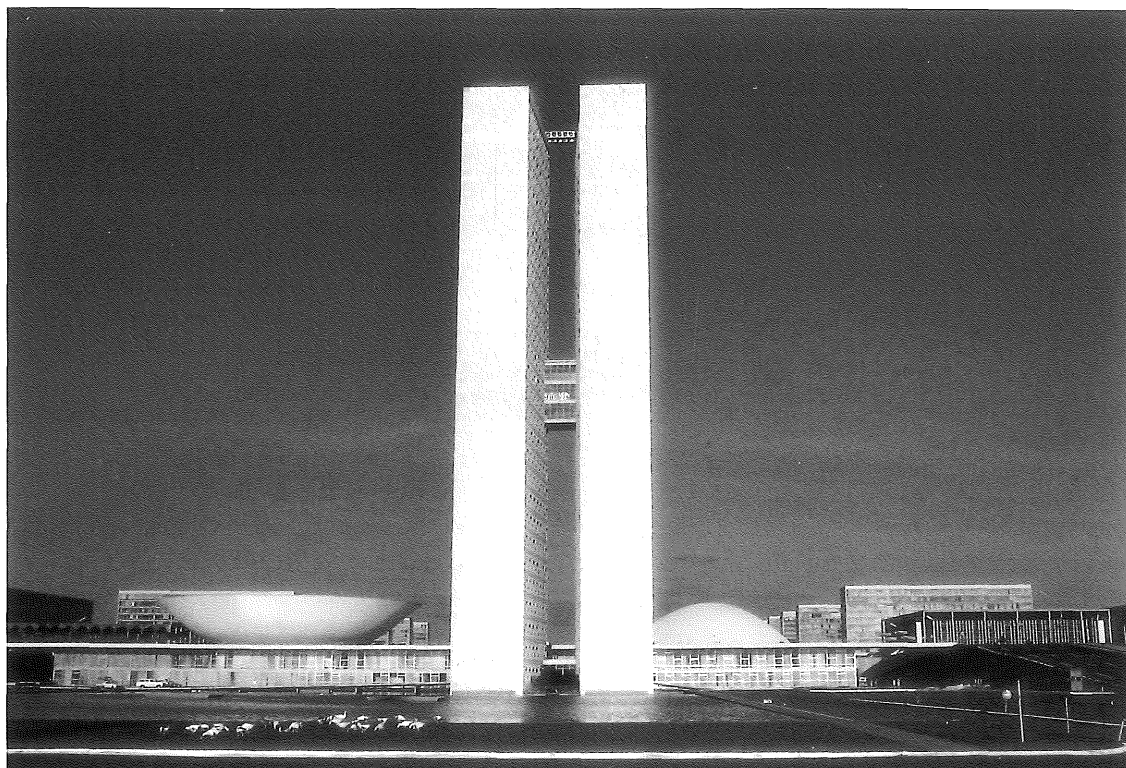
*Plano urbanístico de Brasília (1949), de Lucio Costa*

La ciudad se hizo famosa al tratarse tanto de una colonización de la naturaleza a gran escala —con la que se reformó el territorio brasileño tradicional— emprendida en el siglo XX y en un país de cultura occidental, como, sobre todo, por la condición moderna y corbuseriana que se ha explicado, siendo así la única «utopía construida» según la ideología de los CIAM que se realizó, si exceptuamos la casi contemporánea construcción de *Chandigarh* en la India.

No obstante, y debido al largo período que normalmente transcurre entre los proyectos urbanos y su construcción, cuando estas dos grandes realizaciones se estaban ejecutando había llegado ya el tiempo en que las ideas y técnicas de los CIAM estaban siendo radicalmente contestadas por los miembros de lo que luego se llamó el *Team X*.

Producto de la vigencia y el empuje de la política democrática y progresista que hizo triunfar oficialmente en Brasil la arquitectura moderna, la ciudad de Brasília no duraría mucho, sin embargo, como símbolo de todo ello, pues sólo cuatro años después de finalizada se produjo un golpe de estado que llevó al poder al ejército y que tuvo muy dilatadas consecuencias en la política de aquel país.

El centro de la ciudad, concebido como lugar simbólico con la presencia de los tres poderes fundamentales del Estado, el gobierno, el parlamento y la administración de justicia, fue realizado por **Oscar Niemeyer** (Río de Janeiro, 1907).



Plaza de los tres poderes (parlamento), Brasília, de Óscar Niemeyer

Ordenados en un espacio abierto llamado precisamente *plaza de los tres poderes*, Niemeyer proyectó el edificio para la *Corte Suprema Federal* (*palacio Planalto*, 1958-1960), el complejo nacional del Congreso (*Cámara de Diputados y Senado*, 1958-1960), el *Ministerio de Asuntos Exteriores* (*palacio de Itamaraty*, 1962-1970), el *Ministerio de Justicia* (1962-1970), así como un interesante monumento de hormigón armado (1958-1961). Realizó también otros edificios de oficinas para los distintos Ministerios (1958-1960).

Puede decirse que, dejando aparte el plano de Lucio Costa y considerándola como arquitectura, la ciudad de Brasília fue una obra prácticamente completa de Óscar Niemeyer, pues hizo para ella muchas más realizaciones todavía. La nueva ciudad capital alcanzó así la condición de una «ciudad ideal» moderna, pero realizada al modo antiguo: bajo la batuta de una sola persona, de un solo artista. La moderna radicalidad mostraba así las raíces renacentistas que también tenía.

Niemeyer realizó asimismo el *palacio del Alba* (residencia oficial del presidente de la República, 1956-1958), el *Brasilia Palace Hotel* (1957), el *museo de la ciudad de Brasilia* (1958-1960), la *catedral metropolitana* (1959-1970) y el *Teatro Nacional* (1958-1981). Continuó realizando algunas otras pequeñas operaciones monumentales hasta 1985.

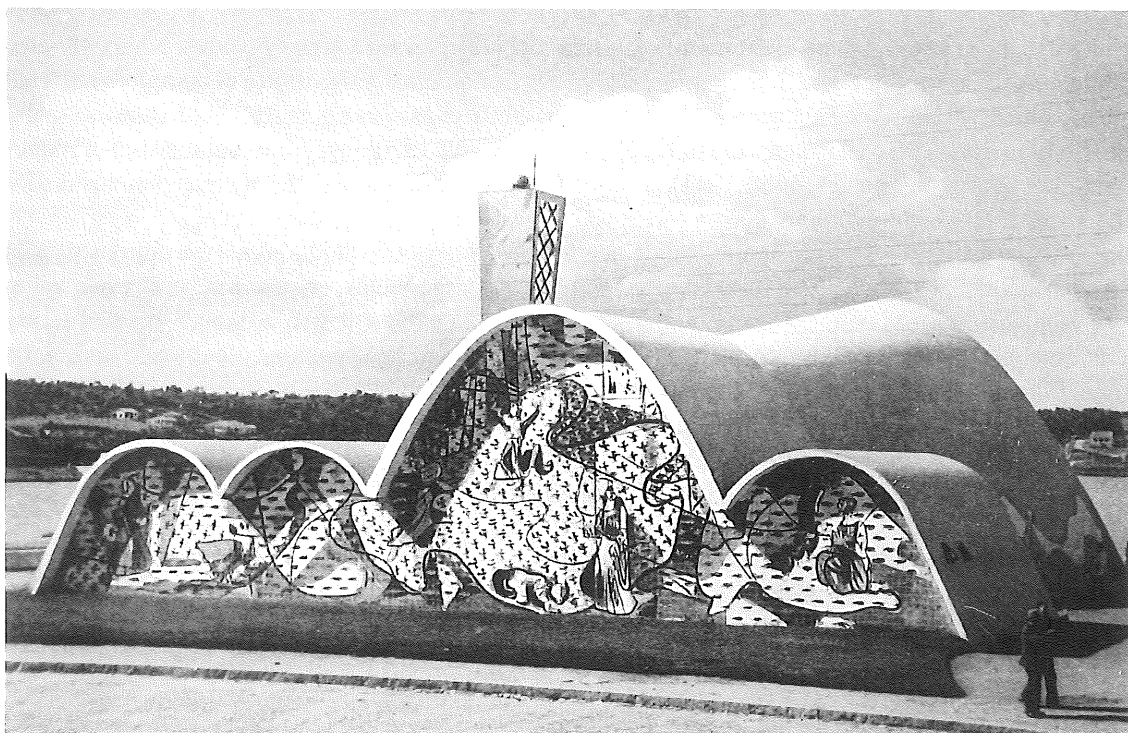
Su arquitectura, aunque partió de la matriz corbuseriana, tomó un componente personal que simplificaba el repertorio racionalista dándole un importante acento plástico, muy extremo, y que acentuaba el papel formal de las estructuras resistentes. Puede decirse así que Niemeyer era un formalista corbuseriano, en el sentido de que redujo los contenidos y las formas de la arquitectura del maestro en favor de consideraciones que se sitúan próximas a las intenciones y efectos escultóricos. Nada mejor, probablemente, para la inserción en el paisaje brasileño y para la constitución de lo que hemos llamado antes su «ciudad ideal».

La plástica de los «volúmenes bajo la luz» brilla, pues, en Brasilia —en la arquitectura de Niemeyer— tanto con una especial fortuna como, casi, en cuanto única cuestión: que la arquitectura moderna era un nuevo arte puro parece demostrado por las obras de Niemeyer, cuya condición de hombre progresista y militante no le llevó nunca, sin embargo, a los planteamientos puritanos que fueron frecuentes en los personajes de tales mentalidades. El formalismo moderno era algo, para él, pleno de contenido. Una posición que le enlazó con arquitectos norteamericanos con los que no tenía sin embargo afinidades ideológicas, como era el de origen finlandés Eero Saarinen.

Pero, además del *Ministerio de Educación y Sanidad*, del *pabellón de Nueva York* de 1939 y de las realizaciones de Brasilia, Óscar Niemeyer había tenido ya una obra muy cualificada. Ha de citarse el edificio racionalista *Obra do Berço*, en Río de Janeiro (1937), y el *Casino* en Pampulha (Minas Gerais, 1942), donde la permisividad en un lenguaje corbuseriano, plásticamente trascendido y enriquecido, y ya presente en el *pabellón de Nueva York*, tomó un valor muy intenso. Para Pampulha construyó también la *capilla de San Francisco de Asís* (1943), de una original arquitectura abovedada. Obra de plena ortodoxia racionalista, aunque ya con expresivos elementos estructurales tan personales como propios del «informalismo» de la época, fue el *hospital Suramérica* en Río de Janeiro (1952).

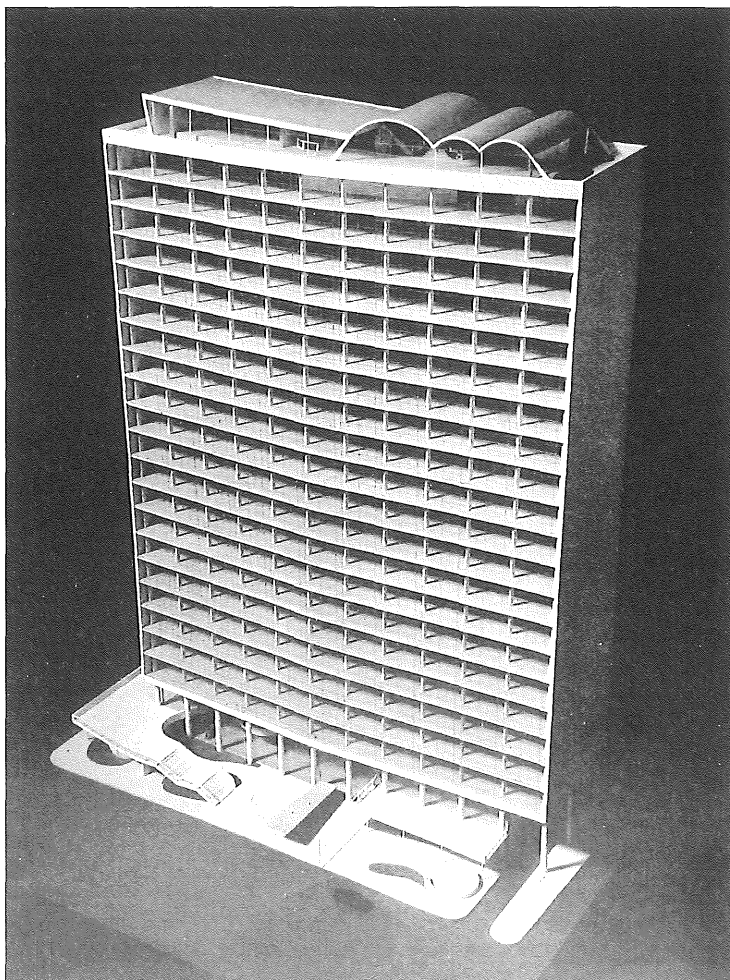
Profesionalista importante y mundialmente conocido, Óscar Niemeyer continuó trabajando mucho después de las obras de Brasilia y muy frecuentemente para el extranjero. Realizó la *Universidad de Constantina* en Argelia (1969-1977), en la que se evidencia su cercanía con Saarinen; el *edificio para el Partido Comunista* en París (1967-1980), el edificio para la *editorial Mondadori* en Segrate (Milán, 1968-1975), trasunto éste del Ministerio de Asuntos Exteriores de Brasilia; la *Casa de la Cultura* en Le Havre (Francia, 1972-1982) y el *Hotel Nacional* en Río de Janeiro (1968-1972).

La idea corbuseriana de la arquitectura moderna, con sus elementos clásicos de «pilotes» y «brise-soleil», y con sus volúmenes puros expuestos al sol, se adaptaba bien a un país tropical, por lo que



*Capilla de San Francisco de Asís, en Pampulha (Brasil, 1943), de Óscar Niemeyer*

*Proyecto de sede de los ferrocarriles de Río Grande del Sur, Porto Alegre (Brasil), de Alfonso E. Reidy y Jorge Machado*



resultaba lógico que hubiera triunfado en el Brasil. Muy próxima a los presupuestos de la nueva capital ha de considerarse la realización del superbloque curvo de viviendas llamado *Pedregulho* (Río de Janeiro, 1950), espléndida obra del ya citado **Alfonso Eduardo Reidy**. Realizó también el *Centro Aeronáutico* de São José dos Campos (1947) y el estructuralista y corbuseriano *Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro* (1954-1965).

Como paisajistas pueden citarse los arquitectos Roberto Burle Marx, Atilio Correia Lima y Daniel Azambuja. En la arquitectura a la manera de Mies van der Rohe ha de destacarse el *Banco de Brasil* en Río, de García Roza. A la manera de Gropius fue realizado el *Teatro de Cultura Artística* de São Paulo, de Rino Levi, educado en Roma. Joaquín Guedes, que inició su carrera también en el brutalismo corbuseriano, practicó luego maneras más adecuadas a las características locales en la realización de diversas viviendas unifamiliares.

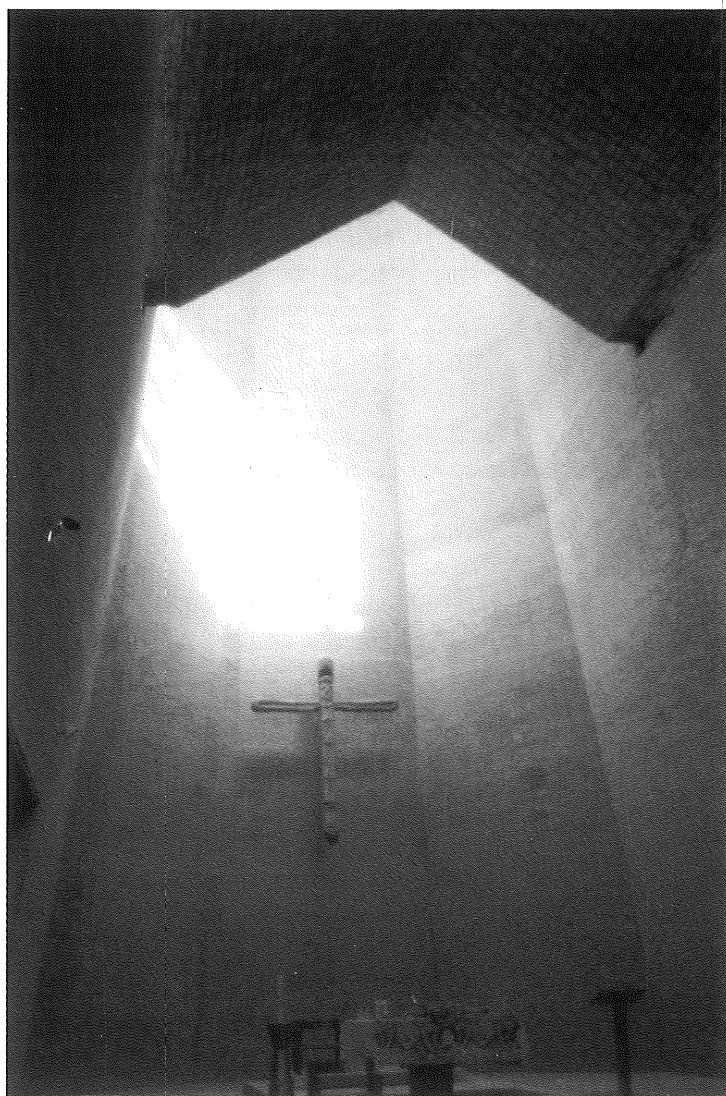
**6. 4. EL DESARROLLO DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN URUGUAY, ARGENTINA, COLOMBIA Y OTROS PAÍSES IBEROAMERICANOS.**—6. 4. 1. *República del Uruguay. Eladio Dieste.*—Tanto en la República del Uruguay como en la República Argentina trabajó el arquitecto español exiliado Antonio Bonet Castellana, destacando sus realizaciones de algunas viviendas unifamiliares, como la de *Solana del Mar* (Punta del Este, Uruguay, 1947). Frente a la



intensidad del paisaje natural, Bonet transformó el racionalismo hacia una posición menos abstracta, aunque siguiendo siempre lecciones que continuaban teniendo sus bases en la arquitectura corbuseriana, muy concretamente en sus viviendas unifamiliares realizadas con bóvedas rebajadas corridas para París y para la India. Vuelto a España, Antonio Bonet realizó obras importantes en Barcelona y en Madrid.

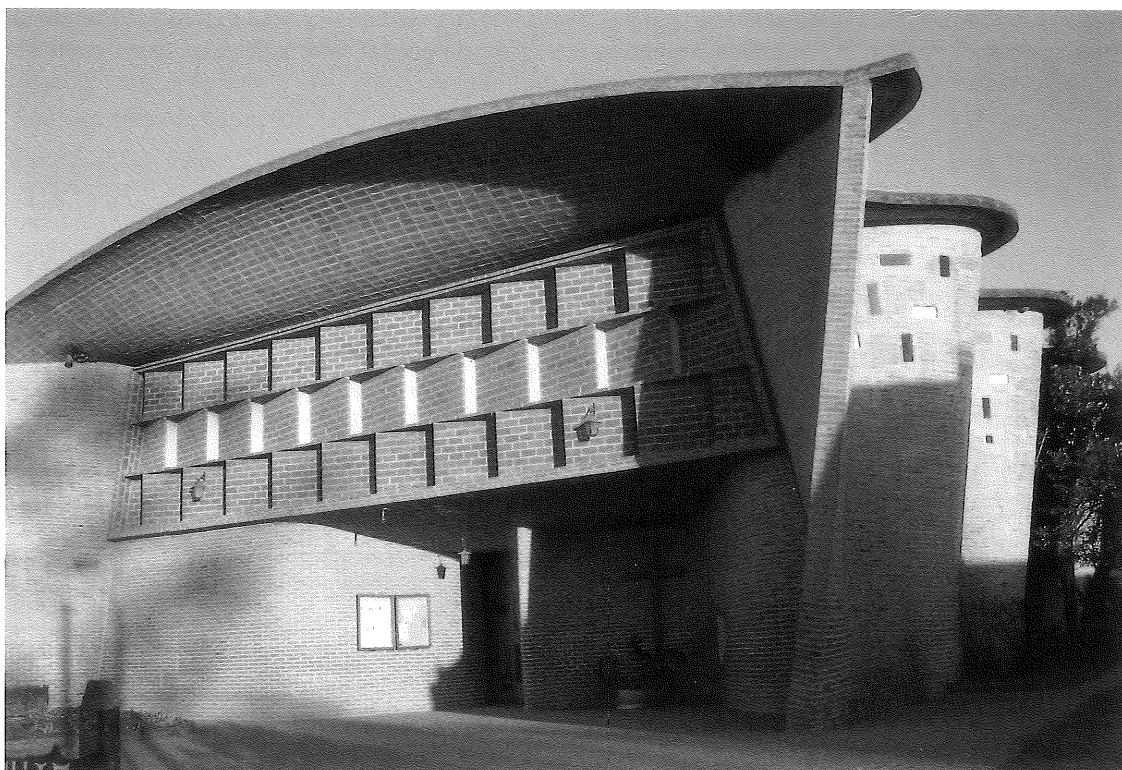
Pero la gran intensidad que los inicios de la arquitectura moderna habían tenido en el Uruguay no se mantuvo después de los años cuarenta, ello a pesar de la tradición creada, de un alto nivel de la enseñanza y de una apreciable calidad media que no llegó, sin embargo, a crear figuras de suficiente altura o influjo internacional.

La personalidad más importante del período de desarrollo de la arquitectura moderna uruguaya fue el ingeniero **Eladio Dieste**, que realizó numerosas e interesantes obras explotando la capacidad constructiva de la fábrica de ladrillo. Usó el ladrillo como material que trabaja a compresión, pero también, y sobre todo, con la personal técnica de la «cerámica armada», esto es, reforzado con mallas de acero, lo que le permitió construir delgadas bóvedas y láminas planas y, así, realizar una arquitectura



*Reconstrucción interior de la iglesia de San Pedro, en Durazno (Uruguay), de Eladio Dieste*





*Iglesia parroquial de Atlántida (Uruguay, 1959), de Eladio Dieste*

moderna afectada por las posibilidades y matices de un material antiguo y muy próximo a la tradición de los lugares en que trabajaba.

Sus obras fueron variadas, pues realizó templos, naves y centros comerciales. De entre las iglesias destaca la atractiva *reconstrucción interior de la iglesia de San Pedro*, en Durazno y la *iglesia parroquial de Atlántida* (1959). En la *iglesia de San Pedro*, afectada por un incendio, permaneció la fachada, construyendo una sencilla nave formada por láminas planas y en la que se introdujo la luz mediante dos únicos lucernarios, dramáticamente dispuestos en lo que hace a sus efectos.

La *iglesia de Atlántida* es mucho más compleja, y en ella quedaron presentes conceptos y recursos que hacen recordar tanto a la arquitectura de Gaudí como a la de Le Corbusier. Tal y como si Dieste hubiera simbolizado así su ligadura a la revolución moderna, pero su lejanía de los aspectos abstractos o simplificados que estaban presentes en el racionalismo. La luz volvió a ser la preocupación del proyectista, que la introdujo en este caso mediante pequeñas luminarias que apenas rompen la continuidad de los sinusoidales e inclinados muros de ladrillo que cierran los laterales, y, también, mediante una sofisticada celosía de ladrillo y alabastro en la rica y atractiva fachada exterior. Dieste realizó en Montevideo los *almacenes del puerto* (1979), con bóvedas de ladrillo armado de 50 metros de luz.

Como arquitecto de una especial singularidad ha de destacarse a Mario Payssé Reyes, que puede considerarse un continuador de Vilamajó. No sometido a ninguna doctrina o especial seguimiento, como ya hiciera su maestro, Payssé trabajó en la complejidad del espacio y sus elaboradas relaciones entre el exterior y el interior, en el uso matizado de los materiales, entre los que destacó el ladrillo, y en la preocupación por la inserción de la obra nueva en su entorno. Puede citarse el *Seminario Arquidiocesano* de Montevideo (1958) y el *Banco de Previsión Social* (con W. Chiappe, 1959-1975).

6. 4. 2. *La compleja cultura moderna de la República Argentina.*—El inicio lento y difícil de la arquitectura moderna en la República Argentina fue agravado por las muy especiales características del período peronista, en parte ya referidas con anterioridad.

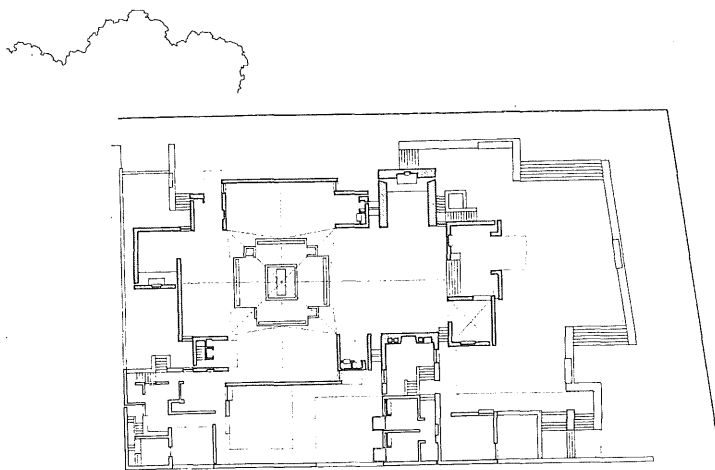
El historiador Ramón Gutiérrez señala que, caído el peronismo en 1955, los arquitectos de mentalidad moderna «asaltaron» las universidades para imponer sus criterios, pero que sólo lograron constituirse como una vanguardia que, a pesar de su amplia información y de su espíritu abierto, era demasiado abstracta en relación a los problemas de la realidad. Pues después del peronismo, la República Argentina no inició un período de recuperación, sino de decadencia, jalonado por distintas dictaduras militares, en una historia continua de dificultades políticas y sociales que sigue existiendo al final del siglo.

Esta difícil historia explica el hecho de que el alto nivel cultural y profesional de la arquitectura argentina no haya dado los frutos que podían haberse esperado. De otro lado, inauguró un «cosmopolitismo» arquitectónico, muy propio del país y, sobre todo, de Buenos Aires, que generó una culta mentalidad, aunque —según algunos autores— a menudo demasiado superficial y sólo atenta a los fenómenos internacionales más llamativos.

El desarrollo concreto de la arquitectura a partir de los años cincuenta se inició con una alternativa muy común al resto de la cultura occidental: de un lado se situaba el seguimiento propiamente moderno de obras como la *miesiana casa Oks*, de **Antonio Bonet Castellana**; de otro, una arquitectura también moderna pero más matizada, particular y local, como la *iglesia de Fátima* en Martínez (Buenos Aires, 1957), de **Claudio Caveri** y **Eduardo Ellis**, donde modernidad y tradición propia quisieron hacerse compatibles.

Así, pues, y además de la influencia miesiana —expresa también en la obra de Mario Roberto Álvarez— se produjo la de Le Corbusier, y de diversas formas. El urbanismo de los CIAM estaba presente del modo más crudo y radical en el *proyecto para el barrio sur de Buenos Aires* (1957), de Antonio Bonet; las unidades de habitación fueron el modelo —no literal— del atractivo *edificio de apartamentos en Charcas* (Buenos Aires, 1953), de **Luis y Alberto Morea**; en el seguimiento del brutalismo corbuseriano puede inscribirse el *edificio de la Municipalidad de Córdoba* (1954), de **Sánchez Elía, Peralta Ramos** y **Agostini**, que formaban la firma SEPPRA, y que fueron un estudio de mucha producción. La inspiración corbuseriana fue también completada y matizada en algunos casos por los ejemplos y modelos procedentes de la arquitectura de los británicos Alison y Peter Smithson.

En cuanto al citado seguimiento miesiano de **Mario Roberto Álvarez**, pueden destacarse bastantes obras, entre ellas el *centro cultural General San Martín* (Buenos Aires, 1951-1971), el *Belgrano Day School* (1964) o el *Banco Popular Argentino* (1960).



*Planta de la iglesia de Fátima, en Martínez (Buenos Aires, 1957), de Claudio Caveri y Eduardo Ellis*



*Colegio Argentino en la Ciudad Universitaria de Madrid (1967), de H. Baliero y C. Córdova*

Del otro lado, en relación a la arquitectura más interesada en promediar entre modernidad y tradición —o, si se prefiere, en matizar la condición abstracta e internacional de la arquitectura moderna con valores más concretos y ligados al lugar— pueden añadirse los nombres de Eduardo Sacriste, de Ethel y Giancarlo Puppo, así como algunas obras del ya citado estudio SEPPRA, y la producción de **José Antonio Díaz** en Córdoba. En este mismo apartado debería recordarse el organicismo derivado de Wright y, sobre todo, de Alvar Aalto. El estudio ONDA y los arquitectos Soto y Rivarola pueden citarse a este respecto, pero en el que cabe destacar sobre todo el cualificado *Colegio Argentino en la Ciudad Universitaria de Madrid* (1967), de **H. Baliero** y **C. Córdova de Baliero** (con la colaboración en la obra del español Javier Feduchi.)

La definitiva superación de la influencia directa de los maestros modernos, fueran éstos orgánicos o racionalistas, ha sido estimada por la crítica argentina en la celebrada obra de **Clorindo Testa** y del estudio SEPPRA, el *Banco de Londres y América del Sur* en Buenos Aires (1965), muy importante para la consideración propia de la cultura nacional y, en general, en el subcontinente. Es un edificio complejo y brillante, muy formalista, de un eclecticismo que combina resabios del brutalismo corbuseriano y del organicismo exacerbado. Su éxito en la propia Argentina proviene desde luego de su brillantez, pero también de haber servido de importante expresión a una cultura arquitectónica de bastante densidad y altura, aunque con muy escasas probabilidades de ver realizaciones concretas al mismo nivel de su potencial capacidad.

Pues el panorama arquitectónico argentino de estos años de desarrollo de la arquitectura moderna, y, más aún, de las décadas que siguieron, puede definirse con cierta precisión por esta falta de relación

entre la capacidad para hacer arquitectura —o, al menos, entre la potencialidad de su cultura arquitectónica— y la dificultad del propio país para aprovechar o estimar dicha posibilidad. Es muy probable que entre las características menos apreciadas de dicha cultura —el prurito de estar al día y constituirse como «imposible» vanguardia, según la apreciación crítica de Ramón Gutiérrez— estuviera gran parte de una impotencia que debe adjudicarse también, y en su mayor peso, a las endémicas malas condiciones políticas, económicas y sociales.

Ha de recordarse, no obstante, el fruto intelectual de la densidad de la cultura argentina en lo que hace al mundo editorial, especialmente activo en los años sesenta. La revista *SUMMA*, y editoriales como Nueva Visión o Infinito, fueron muy importantes y alimentaron tanto a la propia Argentina como, en general, a todo el subcontinente y a la propia España, que recibió de allí durante muchos años la más importante y casi única producción editorial publicada en el idioma castellano.

Pero la crisis general de la modernidad alcanzará de lleno a la arquitectura de la República Argentina precisamente por su elevación cultural. En los años sesenta, los vehículos editoriales citados lo fueron también de las propuestas radicales y «neovanguardistas» que ponían en la picota los logros de la modernidad y de su tradición —Archigram, Alexander, Friedman, utopistas diversos de aquellos años, aficionados al estructuralismo, a la cibernética y a la semiótica...— y que vinieron a destruir gran parte de la disciplina arquitectónica moderna. La crisis de una universidad políticamente intervenida agravó el problema.

A principios de los años setenta, y coincidiendo con el retorno del peronismo, se produjo una recuperación de la cultura arquitectónica que, basada en la densidad de su propia tradición, y como en España, tuvo que asimilar las nuevas corrientes disciplinares que parecían capaces de superar la crisis del Movimiento Moderno. De un lado la norteamericana, basada a la postre en el magisterio de Kahn, pero llevada adelante por el pensamiento y las obras de Robert Venturi, y con las consecuencias posteriores de lo que se ha llamado el posmoderno; de otro lado, la italiana; esto es, la teoría y la obra de Aldo Rossi y de la *Tendenza*. Y las dos con sus diversos y complementarios componentes: Moore, Stern, los *Five Architects*, Galdensonas y el grupo *Oppositions*, etc.

Pero si en España unas circunstancias culturales muy semejantes fueron capaces de originar una cualificada y colectiva historia profesional durante los años setenta y ochenta, en Argentina el proceso fue menos fructífero, y en ello hemos de volver a ver, además de posibles razones internas a su propia cultura, las consecuencias de las tan distintas circunstancias políticas, económicas y sociales.

Dentro de los nuevos profesionalistas generados por esta situación puede destacarse el estudio de **Solsona** y asociados, practicante de una arquitectura de lenguaje tecnológico, emparentada con el neorracionalismo, y con su mejor expresión en edificios como el *Banco de la Provincia de Corrientes* (Corrientes, 1980). Como discípulo de Kahn y seguidor del rossianismo ha de señalarse al arquitecto **Miguel Ángel Roca**.

No ha de olvidarse, de otro lado, que tanto los problemas políticos como las difíciles condiciones del ejercicio profesional en su propio país han llevado a los arquitectos argentinos a emigrar frecuentemente, contribuyendo de modo nada desdeñable a la arquitectura de otros lugares. El caso concreto de Estados Unidos —con Pelli, Galdensonas, Machado y Silvetti...— es al respecto tan importante como significativo.

6. 4. 3. *Rogelio Salmons y la arquitectura orgánica en Colombia. El desarrollo de la arquitectura moderna en otros países.*—El desarrollo de la arquitectura moderna en Colombia estuvo presidido, en un principio, por la influencia norteamericana, como fue notorio en las obras residenciales durante los años cincuenta. Dicha influencia permaneció ligada al ejercicio de un racionalismo acrítico y de carácter comercial, así como a la práctica de una arquitectura moderna de lenguaje formalista, escaso en verdaderos contenidos.

No obstante, pueden señalarse algunos casos de arquitectura internacionalista, generalmente ligada a los alardes tecnológicos, pero más estimable. Son éstos, por ejemplo, el *Estadio de Cartagena*, de Samper, Pombo, Ricaurte, Obregón y Valenzuela; o la *plaza de toros de Cali*, de Camacho, Guerrero y González.

Así pues, y más acusadamente que en otros países, las realizaciones más propias y originales —las que se emprendieron con auténtico empeño y lograron una verdadera calidad más allá de lo puramente profesional— estuvieron ligadas a una interpretación local de la arquitectura orgánica y, muy concretamente, al uso de la fábrica de ladrillo. En los años cincuenta y primera mitad de los sesenta pueden destacarse los ya citados nombres de Camacho y Guerrero y el de Avendaño.

Carlos Martínez, arquitecto que ejerció un incipiente racionalismo ya en los años veinte, fue el principal crítico y animador cultural del período.

Pero el verdadero protagonista de lo que podemos definir como el organicismo colombiano fue **Rogelio Salmona**, que trabajó con Le Corbusier de 1949 a 1957, y que inició más tarde sus actividades docentes en Colombia como profesor de historia de la arquitectura. Su formación con Le Corbusier no le impidió orientar su propia producción en un modo bien diverso, y, así, Ramón Gutiérrez señaló en la obra de Salmona las influencias de Alvar Aalto, en un principio, y más adelante de la teoría de Kahn y del lenguaje expresivo de James Stirling.

El nombre de Rogelio Salmona puede considerarse la cabeza de un cierto grupo de arquitectos que trabajaron en torno a preocupaciones semejantes. Fueron éstos, principalmente, Fernando Martínez Sanabria, Guillermo Bermúdez y Hernán Vieco.

Se caracterizaron por la preocupación de la relación entre el edificio y el espacio urbano, el valor del lugar concreto en cuanto al clima y al paisaje, la utilización de matizados materiales, el ejercicio de la artesanía y la huida de la pretenciosidad formal para buscar una escala más íntima, apropiada a las circunstancias y personal.

Salmona definió como «arquitectura de realidad» aquella que era capaz de desligarse de la condición demasiado abstracta del racionalismo para unirse a una búsqueda contextual y ligada a sus propias circunstancias históricas y geográficas. Podemos destacar entre su obra el importante conjunto de viviendas *El Parque* (Bogotá, 1965-1970). Con anterioridad había realizado el conjunto *El Polo* (1960), también residencial, las viviendas escalonadas del *Cerro* (1962) y los conjuntos de *San Cristóbal* (1964). El valor concreto del lugar; es decir, la atención al contexto urbano y al paisaje, la naturaleza topográfica del terreno y su capacidad de convertirse en instrumento del proyecto y, así, en la obtención de concretos valores formales que cuidan la adecuada ocupación del suelo, pueden definirse como intenciones que están en sus obras y que pueden entenderse como generalizables. No faltó en la obra de Salmona una cierta condición neobarroca, o escenográfica, al servicio de las ideas antes señaladas, y de atractivo resultado.

En Perú fue muy destacable la influencia brasileña en cuanto a la arquitectura de mayor calidad, existiendo también la norteamericana en obras más acrílicas. Muchos de los arquitectos de Perú estudiaron en Brasil.

Es destacable el hecho de que, no obstante, la fuerte tradición de la arquitectura neocolonial hizo que ésta durara hasta los años cincuenta. Ello provocó que la tardía recuperación de la arquitectura moderna fuera purista, esto es, al modo de los años treinta, coincidiendo así con la arquitectura moderna revisionista y con el brutalismo. En el moderno tardío fueron realizados en los años cincuenta algunos edificios oficiales.

Tanto el terrible problema de la escasez de vivienda, que llevó al desarrollo de la arquitectura a resolver acuciantes y dramáticos problemas sociales, como las difíciles, extremas y contradictorias circunstancias políticas que Perú ha vivido en las últimas décadas y hasta finales de siglo, han provocado que la arquitectura peruana no tuviera el desarrollo más nítido y cualificado que permitía la potencialidad de su propia cultura arquitectónica y la habilidad de sus profesionales.

En Chile la arquitectura de verdadera calidad crítica tuvo en algunas importantes ocasiones una relación mucho más directa con la obra de los grandes maestros y, concretamente, con la de Le Corbusier. El arquitecto Emilio Duhart, discípulo de Gropius y de Le Corbusier, quedó muy influenciado por las obras de Chandigarh de este último, en las que trabajó como estudiante, reflejando muy directamente dicha línea en el *edificio para las Naciones Unidas* en Vitacura (Santiago de Chile, 1966).

Gabriel Guarda, arquitecto y religioso, aceptó también una notable influencia de Le Corbusier en el *monasterio benedictino* en Las Condes (con M. Correa, Santiago de Chile, 1965), donde realizó una personal y lograda versión del convento de La Tourette.

De otro lado, ha de destacarse también la importante producción teórica de **Juan Borchers** (1910-1975), de relativa influencia corbuseriana, pero también extremadamente personal y profunda.

La preocupación acerca de la vivienda social caracterizó los gobiernos democristianos y de la Unidad Popular, en el período de 1964 a 1973. Destacan entre dichas operaciones la *unidad vecinal Portales*, de Valdés, Bresciani, Castillo y Huidobro, o el *barrio Presidente Frei* (1965), de Diego Balmaseda y Sergio Larraín. Dicha política fue interrumpida por la feroz dictadura de Pinochet, siendo así Chile otro más de los países duramente afectado por condiciones políticas y económicas extremas, que vuelven a explicar el escaso papel de la arquitectura de calidad durante lo que fueron terribles y oscuras décadas.

En Ecuador se fundó la Facultad de Arquitectura en 1946 bajo la dirección de los arquitectos Guillermo Jones Odriozola y Gilberto Gatto Sobral. Este último practicó la arquitectura organicista en viviendas unifamiliares realizadas con Jaime Dávalos.

La inexistencia de la Facultad hasta ese momento hizo que tuvieran importancia arquitectos extranjeros, como el suizo Max Erenspenger, que realizó la *escuela San Francisco de Sales* (Quito, 1955), en la que —en apreciación crítica de Ramón Gutiérrez— integró la influencia corbuseriana y aaltiana. Algunos de los arquitectos nacionales se graduaron en Estados Unidos, de donde importaron la influencia de Gropius y de Mies van der Rohe. Otros lo hicieron en la Facultad de Montevideo, como Diego y Fausto Banderas Vela, que supieron prescindir de la tentación neocolonial que existió durante mucho tiempo entre los arquitectos ecuatorianos, para dar una respuesta tardía en la atractiva tradición italiana de las «pre-existencias ambientales» en el Palacio Municipal de Quito (1975), construido en pleno centro histórico.

Tanto en Cuba como en centroamérica la influencia norteamericana fue muy importante, sobre todo por la inexistencia de Escuelas de Arquitectura. Ramón Gutiérrez explica el mucho mayor peso que tuvo en Cuba tanto la tradición española, al permanecer la isla como colonia hasta el final del XIX, como la norteamericana posterior desde la —relativa— independencia hasta el triunfo de la revolución castrista. No obstante, el capital español siguió siendo notorio, como queda probado por la construcción de los grandes edificios eclécticos del Centro Asturiano y el Centro Gallego, realizados en las primeras décadas del siglo XX por prestigiosos arquitectos españoles. En cuanto a la influencia norteamericana de aquel tiempo, quedó expresada por el edificio del Parlamento, construido como los anteriores en el centro de la ciudad, y a imagen del Capitolio de Washington.

En los años cincuenta, y bajo la dictadura de Batista, la influencia y las inversiones norteamericanas fueron especialmente acusadas y ello hizo que trabajaran para la isla muy notables arquitectos estadounidenses, sin que los mejores proyectos —del S.O.M., de Neutra, de Johnson, de Mies van der Rohe— se realizaran. Entre los cubanos destacó Max Borge, autor de obras racionalistas y del atractivo cabaret *Tropicana* (La Habana, 1952).

La expansión norteamericana y de capital privado quedó absolutamente interrumpida con el triunfo de la revolución castrista, cambiando totalmente una política de vivienda que era mayoritariamente de promoción privada y dirigida a las clases medias y altas por otra de marcado acento social y comunitario.



**Ricardo Porro** fue el arquitecto que expresó con más énfasis el optimismo de la primera etapa de la revolución en su *Escuela de Artes Plásticas* (La Habana, 1965), con una arquitectura de un organicismo extraordinariamente exacerbado y barroco, pero de indudable interés, y que tiene el valor de estar configurada mediante espacios abovedados construidos en fábrica de ladrillo. Pero, pronto, toda expresión semejante quedó condenada como burguesa por el régimen revolucionario devenido comunista, que se interesó tan sólo en las investigaciones que, como la prefabricación, podían conducir a resolver problemas como el de las necesidades de vivienda, para el que se hicieron numerosas realizaciones.

En cuanto a otras clases de edificios, también de contenido social, puede destacarse la *Ciudad Universitaria de La Habana* (1970), de los arquitectos F. Salinas, J. Fernández, J. Montalván y M. Rubio. Se trata de un conjunto integrado, de carácter racionalista, y que explota los conceptos de apertura y de aleatoriedad en favor de la facilidad para el crecimiento y el cambio.

**6. 5. LA OBRA DE CARLOS RAÚL VILLANUEVA.**—País de enormes y crecientes recursos económicos por su riqueza petrolífera, Venezuela fue por ello mismo la nación iberoamericana más influida por el estilo de vida y los conceptos estadounidenses. Sin Escuela de Arquitectura hasta 1944, su cultura arquitectónica fue hasta ese momento casi siempre foránea, traída por arquitectos extranjeros o realizada por venezolanos graduados en otro país.

**Carlos Raúl Villanueva** (1900-1975) fue la personalidad más interesante y cualificada de los arquitectos de su país, y, probablemente, de todo el subcontinente durante la etapa de desarrollo de la arquitectura moderna. Hijo de un diplomático y nacido en Londres, estudió la carrera en París en la Escuela de Bellas Artes y en el taller de Gabriel Héraud, de 1920 a 1928, y estuvo ya, para siempre, especialmente relacionado con la cultura artística y arquitectónica internacional. Habiendo tomado contacto en aquella época y estancia con una gran cantidad de artistas de la vanguardia, destacó entre sus relaciones la amistad con el escultor Alexander Calder, a quien pediría posteriormente colaboración en algunas de sus realizaciones. Fue profesor fundador de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, en Caracas.

No obstante a su condición de admirador de Le Corbusier, al considerar su amplia obra nos encontraremos con que sus mejores producciones pertenecen precisamente a la etapa en la que el Estilo Internacional fue revisado mediante las ideas orgánicas, estando así mayoritariamente afectadas por dicho compromiso, asumido de forma diversa.

La obra de Villanueva fue en un primer momento de matices historicistas modernizados, a veces coincidentes con lo que hemos llamado «novecentismo». En 1931 realizó la *plaza de toros de Maracay*, en una afortunada combinación de recursos de recuerdo neomudéjar y de tratamiento Art Déco, y en 1935 el Museo de Bellas Artes de Caracas, en una sofisticada y personal manera clásica.

Practicó posteriormente el racionalismo, y de esa etapa pueden recordarse la elegante y atractiva *Escuela Gran Colombia* (1939, anteriormente citada), a la manera de Mallet-Stevens, y la *urbanización El Silencio* (1941). Más adelante realizó igualmente algunos grandes bloques de carácter que podría llamarse corbuseriano, animados por una consideración matizada y rica de la estructura resistente y por la utilización del color. Fueron éstos la *unidad residencial El Paraíso* (Caracas, 1952) y el *conjunto habitacional 23 de Enero* (Caracas, 1955-1957).

Pero su obra cumbre fue la *Ciudad Universitaria de Caracas*, realizada en el período que va de 1944 a 1964, en la que tuvo la oportunidad de ir construyendo a lo largo de ese tiempo un gran conjunto de enorme calidad, y en el que dejó definitivamente probado su gran talento.

Ya el primitivo *hospital universitario* (1944-1945), en una arquitectura de racionalismo exaltado, próximo a un futurismo a lo Chiattonne, y magníficamente valorada por medio del color, había iniciado el conjunto con un gran atractivo.

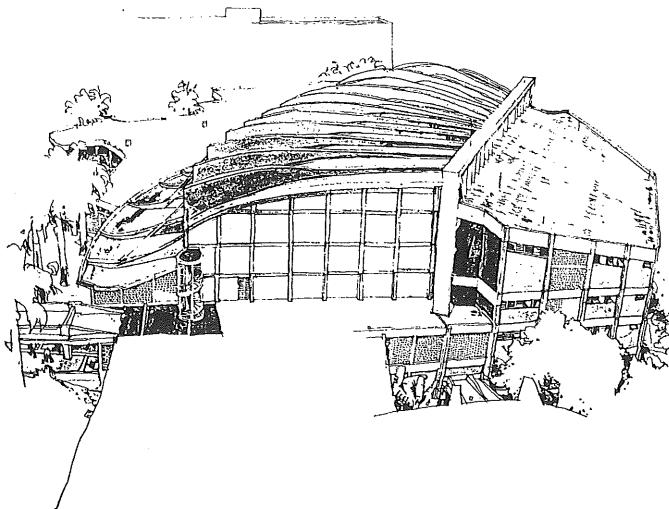


*Hospital de la Ciudad Universitaria de Caracas (1944-1945), de Carlos Raúl Villanueva*

La abierta urbanización de la Ciudad Universitaria se planteó como un conjunto de edificios exentos y de muy distinto carácter, pero articulados entre sí y poderosa y atractivamente unificados por una red de caminos con porches y pórticos diversos y en la que la vegetación tropical toma un esencial papel, fundiéndose a menudo con los elementos de la propia arquitectura. Estos cualificados recorridos y nexos, en los que la fantasía de Carlos Raúl Villanueva operó delicada e imaginativamente mediante el diseño de los porches y la acertada definición de la vegetación, tomada asimismo como un objeto proyectual muy concreto, relacionan edificios de gran calidad. El conjunto logró una gran coherencia a pesar de la gran cantidad de fases distintas y de su dilatado tiempo de desarrollo.

En una segunda etapa, y después de la zona médica, construyó la *Escuela Técnica Industrial* (1947). En la tercera (1952) realizó la magnífica *aula magna*, con la espléndida «plaza cubierta» que le sirve de acceso, la biblioteca central, el reloj, los comedores cubiertos y el Instituto de Botánica. En la cuarta etapa (1954) hizo las *Facultades de Humanidades y de Ciencias* y las *Escuelas de Física, Biología, Matemática, Hidráulica y Química*. En 1955 construyó la *Facultad de Odontología*, en 1957 la conseguida y original *Escuela de Arquitectura* y en 1959 la *Facultad de Farmacia*, la piscina olímpica y el estadio olímpico, obras estas últimas de un brutalismo estructuralista, de hormigón armado, que se enlazan con las mejores arquitecturas propias de esta época y manera, de Le Corbusier a Saarinen.

*Aula magna de la Ciudad Universitaria de Caracas* (1952; dibujo de Kees Verkaik),  
de Carlos Raúl Villanueva



El *aula magna* es un volumen de acentuada expresividad estructural, en la línea de las realizaciones anteriormente citadas, pero que, precedido por la «plaza cubierta», encierra un espacio que podríamos llamar aaltiano, si no fuera porque en el tiempo en que se proyectó Alvar Aalto no había hecho todavía algunos de los auditorios o espacios que servirían en otro caso de comparación. En su interior, figuras de Calder ejercen de pantallas para el sonido y emblematican la orgánica e informal disposición. El gran acceso cubierto al edificio —la ya citada «plaza cubierta»—, prolongación de la sistemática de porches que ordena la totalidad del conjunto, ofrece asimismo uno de los efectos espaciales más atractivos.

La *Escuela de Arquitectura* es un atractivo ejercicio de sutil espacialidad, muy conseguido a pesar de su necesidad de sistemática y repetición de locales. El uso de una geometría oblicua e inclinada, de



*Detalle del interior de la Escuela de Arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas* (1957),  
de Carlos Raúl Villanueva

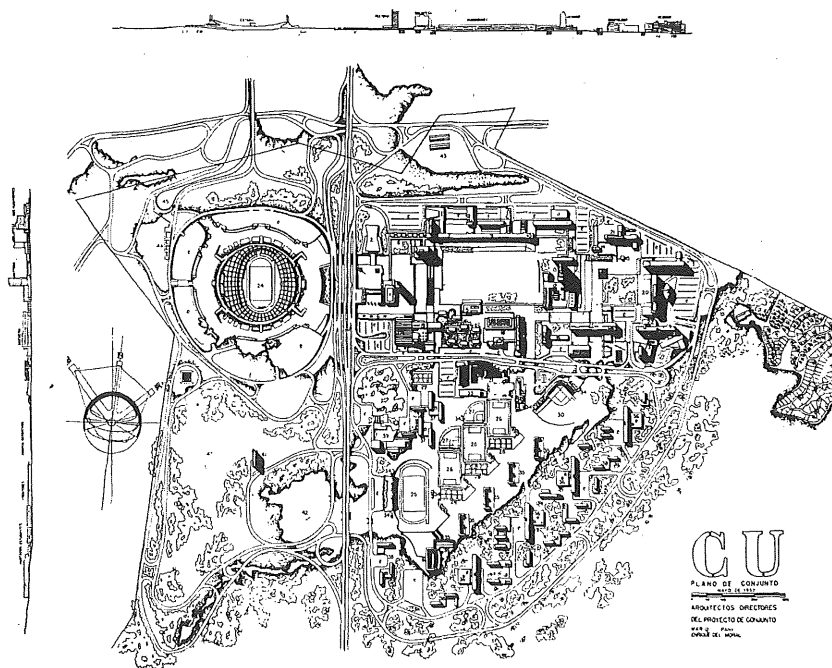
las cubiertas no convencionales y de las celosías, así como la continuidad buscada para recorridos y espacios comunes, la convirtieron en un edificio extremadamente interesante.

Tanto ésta como otras Facultades, desarrolladas generalmente en una altura bastante considerable, definen sus sencillos pero expresivos y matizados volúmenes a través de la combinación de la estructura, de pórticos y paños de hormigón armado, de los coloreados cerramientos y del uso sistemático de celosías. La estructura mide y dibuja el volumen, y se vuelve altamente expresiva cuando es necesario, realizando salientes, voladizos y cubiertas. Se trata así de una arquitectura que, salvaguardando los principios racionalistas, dio paso a consideraciones orgánicas tanto en el citado uso de la estructura y su clara identificación con la forma, como en la lograda plástica y en la variedad y matizaciones diversas con que se concibe. El resultado es una obra que se enlazó con muchos de los temas centrales de la arquitectura moderna, pero que tuvo una muy fuerte personalidad propia, tan afinada y elegante como altamente expresiva.

El conjunto de la *Ciudad Universitaria de Caracas* puede tenerse, con la realización de Brasilia, por la obra más cualificada e importante, y más relacionada con el panorama internacional, de toda la gran región iberoamericana. Una obra representativa esta vez, tanto del seguimiento del Estilo Internacional, como de su desarrollo según la revisión orgánica, dicho esto con la riqueza y ambigüedad que todo ello supone.

**6.6. EL DESARROLLO MODERNO EN MÉXICO.**—En el inicio de los años cincuenta, la cultura arquitectónica de México se había desprendido de forma definitiva del neocolonial, que se había practicado todavía de forma muy importante en los años cuarenta, y comenzaba una relevante aventura moderna.

El episodio más importante y primero fue el de la gran construcción de la *Ciudad Universitaria* de la capital, que tuvo un primer antecedente en el gran proyecto de 1931 de **Manuel Ortiz Monasterio** y Federico Mariscal, pero que fue trazada y construida de forma definitiva por el equipo dirigido por **Carlos Lazo Barreiro**. Realizaron el plano del conjunto los arquitectos Mario Pani y Enrique del



*Plano de conjunto de la Ciudad Universitaria, México D. F. (1950-1953), de Mario Pani y E. del Moral*



*Biblioteca de la Ciudad Universitaria, México D. F., de Juan O'Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco*

Moral. La *Ciudad Universitaria* representa el triunfo y la concepción más importante del funcionalismo mexicano.

Se trata de un gran campus de edificios aislados y que fue construido por un numeroso equipo de arquitectos; esto es, que fue realizado con un planteamiento absolutamente contrario al de la Ciudad Universitaria de Caracas, de Carlos Raúl Villanueva, donde la coherencia y cohesión del conjunto, a pesar de su diversidad, se realizó a lo largo de mucho tiempo y por un solo proyectista. Para la de México, a construir simultáneamente y ya en un plazo breve después del primer intento de 1931, se reunió a un nutrido equipo de arquitectos de prestigio.

Está compuesta, entre muchas otras realizaciones, por el *Rectorado* (de Ortega, **M. Pani** y **E. del Moral**), la *Escuela de Comercio y Administración* (de **Augusto H. Álvarez**, el que fue después autor de la torre Latinoamericana, y R. Marcos), la *Facultad de Química* (de **Enrique Yáñez**, E. Guerrero y G. Rosell), el *auditorio de la Facultad de Ciencias Químicas* (del arquitecto español exiliado **Félix Candela**, bien conocido por sus construcciones de láminas de hormigón), la *Facultad de Medicina* (R. Álvarez Espinosa, **Pedro Ramírez Vázquez**, el arquitecto del Museo Nacional de Antropología e Historia; R. Torres y H. Velázquez), el *Instituto de Física Nuclear y de Rayos Cósmicos* (de J. González Reyna y F. Candela) y el *estadio olímpico* (de A. Pérez Palacios, R. Salinas y J. Bravo).

A estos edificios ha de añadirse también la *Biblioteca*, de los arquitectos **Juan O'Gorman**, Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco, muy conocida, y visualmente caracterizada por ser un sencillo paralelepípedo sobre un basamento racionalista, y constituyendo así el soporte de un gran mural volumétrico de mosaico neoindígena y de notoria intención emblemática.

Ensayando con ello una radical integración de las artes, ésta tenía ya algunos antecedentes de importancia en algunas obras escolares del arquitecto **Mario Pani** —el protagonista del movimiento de «integración plástica»— en las que había colaborado el gran muralista mejicano Orozco, como en otras obras diversas lo habían hecho también Rivera, Siqueiros, Mérida o Chávez Morado. Tal vez fuera

Mario Pani, extranjero y titulado en París, quien llevó a México con más fuerza los planteamientos corbuserianos, habiendo realizado notables obras residenciales y escolares, y contribuyendo especialmente con su visión moderna del urbanismo al trazado definitivo de la propia Ciudad Universitaria. Trabajó frecuentemente con el funcionalista radical Enrique del Moral, con el que concretamente realizó el *Rectorado*.

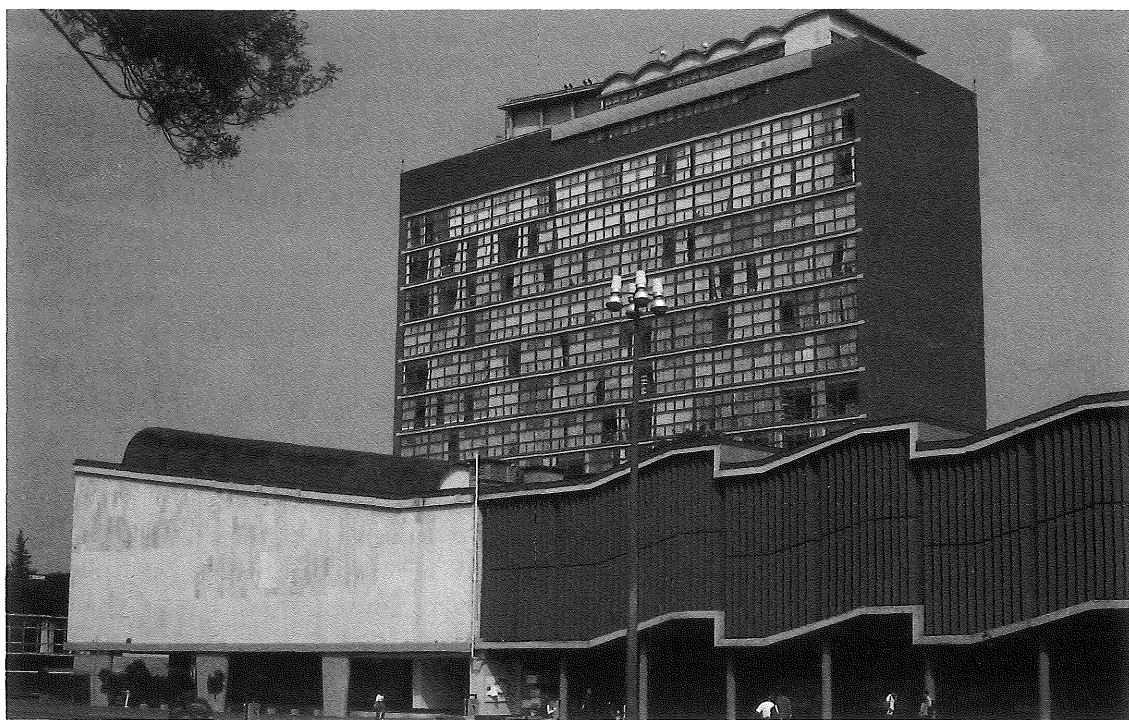
El edificio de la *Biblioteca*, no obstante su condición casi puramente visual o superficial, cumple brillantemente la notoria misión simbólica que se quiso que tuviera y ordena con interés el dilatado y atractivo campus en el que se asienta.

Es de notar que la carrera de Juan O'Gorman, años antes inspirador del grupo funcionalista radical de «arquitectos socialistas», pasó luego por esta singular experiencia de la Biblioteca, e, inmediatamente después, derivó a una posición organicista en la que llegó a tener una actitud extrema, muy intimista y casi confundida con lo puramente plástico. Otro de los «arquitectos socialistas», Enrique Yáñez, derivó también hacia un organicismo de relación entre arquitectura y naturaleza, pero mucho más centrado.

Claro es que al hablar del criterio de sensibilidad frente al medio físico y de la relación de éste con la arquitectura no se puede olvidar a **Luis Barragán**, en cuya obra se insistirá más adelante, y que ha de considerarse el arquitecto que de modo más temprano —ya en los años veinte y treinta— tuvo ya preocupaciones de este tipo, así como fue también el que las llevó adelante de modo más continuo, personal y cualificado de todo el país, emergiendo finalmente como una figura de influjo internacional.

Pero es de notar, de igual modo, que esta arquitectura de tipo orgánico tuvo importancia casi tan sólo en viviendas unifamiliares, que muchas veces eran incluso las de los propios arquitectos, revelando así la marginalidad de esta tendencia.

Volviendo a la *Ciudad Universitaria*, precisamente frente a la *Biblioteca* se situó la *Facultad de Arquitectura*, del gran profesor, crítico y catedrático de teoría **José Villagrán**, maestro de muchos



*Facultad de Humanidades en la Ciudad Universitaria, México D. F., de Enrique del Moral, Manuel de la Colina y Enrique Landa*



*Torre Latinoamericana*, México  
D. F. (1960), de Augusto H. Álvarez



de los mejores arquitectos mexicanos, que trabajó conjuntamente con J. García Lascuráin y A. Liceaga. De un refinado funcionalismo muy propio de su autor, y apoyado en su personal e importante reflexión teórica y crítica, contribuye igualmente a cualificar el cuidado campus.

A las importantes obras de la *Ciudad Universitaria* han de añadirse las realizadas para la Olimpiada de 1968, entre las que destacan el *palacio de los Deportes*, de Félix Candela, A. Peyrí y E. Castañeda, y la *villa olímpica*, realizada por un equipo dirigido por Vicente Medel.

\* \* \*

Explicada esta importante aventura colectiva, y en la imposibilidad de tratar adecuadamente la riqueza y abundancia de toda la arquitectura mexicana moderna, se dará cuenta a continuación de algunas de las personalidades cuyos nombres han surgido ya en el anterior relato.

**Augusto H. Álvarez**, arquitecto autor de la *Escuela de Comercio y Administración de la Ciudad Universitaria* con Ramón Marcos, practicó en sus primeros tiempos la manera neocolonial, y fue luego un notable exponente del racionalismo en su versión más profesional, muy influenciado por arquitecturas como la de Richard Neutra o la de Mies van der Rohe.

Su notoriedad más importante fue la de haber sido el autor de la *torre Latinoamericana* (Ciudad de México, 1960, con el ingeniero Leonardo Zeevaeret), donde, al admitir una segunda influencia neo-

yorquina para la capital mexicana, tuvo la lucidez de no hacerlo a través de la arquitectura que correspondía a su propio tiempo —es decir, a la de Mies van der Rohe, o, en general, a la estrictamente moderna—, sino mediante la relativa inspiración en los rascacielos neoyorquinos de la «etapa dorada», buscando un importante efecto de silueta que se acerca voluntariamente al *Empire State Building*, como es notorio en la coronación.

En efecto, la torre se proyectó siguiendo las lecciones de los rascacielos de las metrópolis norteamericanas de la etapa anterior a la segunda guerra mundial. Se aceptó la condición de edificio en un solar urbano en esquina, con paredes medianeras, pero este volumen se adosa a los edificios colindantes tan sólo en las primeras plantas, pues más arriba —como en Manhattan— la torre se convierte en exenta. Coherentemente con esta condición, es de planta cuadrada, lo que le hace constituirse como una poderosa forma pregnante, sobre todo al ayudarse de la coronación de la antena en forma de flecha.

Un rasgo moderno importante —más de acuerdo con su propio tiempo— es el de la configuración del fuste mediante la repetición de bandas horizontales, renunciando así a la ascensionalidad vertical neoyorquina, aunque ha de recordarse al respecto que ya edificios como el propio Chrysler, o como el *McGraw Hill*, de R. Hood, habían descubierto el atractivo de la combinación entre la altura y el grafiado horizontal.

El edificio, en el inicio del centro histórico, fue muy criticado por su altura y por su condición estilística. Se situó, sin embargo, donde la ciudad ya se había transformado: con el edificio de Bellas Artes, primero; y, después, con los grandes edificios institucionales, eclécticos o Art Déco, que dieron al lugar un fuerte y atractivo acento metropolitano. La torre Latinoamericana significó así un cualificado y coherente remate para el lugar.

**Félix Candela** (Madrid, 1910), autor del *auditorio de Ciencias Químicas* y del *Instituto de Física Nuclear* en la Ciudad Universitaria de la Ciudad de México, se tituló en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en 1935, abandonando España como exiliado en 1939 por haber luchado en el derrotado bando republicano durante la guerra civil. Emigrado a México, ejerció allí su carrera hasta 1971, en que se fue a vivir a Estados Unidos. Volvió a Madrid en 1980, donde siguió ejerciendo la profesión.

Especializado en el diseño y construcción de láminas delgadas de hormigón armado formando superficies alabeadas y, en general, en estructuras espaciales y singulares, fundó con sus hermanos Antonio y Julio una empresa de diseño y construcción dedicada principalmente a cubiertas de gran luz. Tuvo así una dedicación profesional de un carácter más próximo al de ingeniero, pero tanto por su especialidad como también por este hecho de trabajar a través de una empresa constructora propia, y no de un simple despacho de proyectos. Esto es, como ya había hecho Eiffel, o más cerca, Eladio Dieste en Uruguay. En México representó una posición completamente singular.

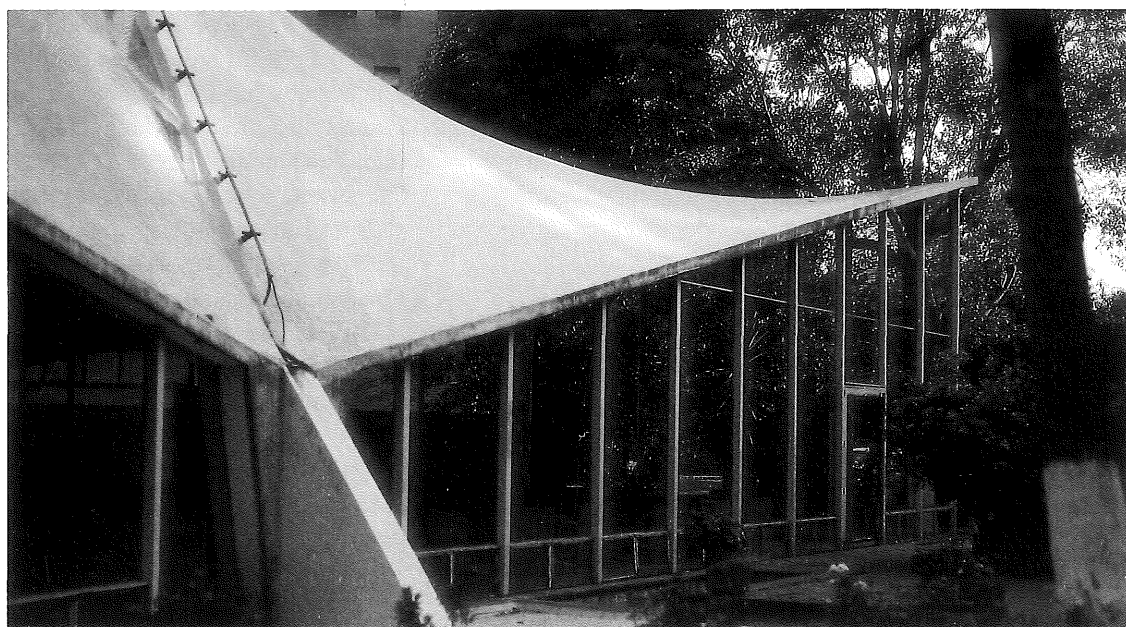
Fue, sin embargo, profesor de proyectos de arquitectura en la Universidad Nacional de México D.F. (1953-1970), y también de la Universidad de Illinois, Chicago Circle (1971-1978). Culturalmente preocupado por el desarrollo de la arquitectura moderna, en 1957 inició en México una viva discusión en torno a la crisis del Estilo Internacional. No obstante, y aunque siempre se alejó, con la ayuda de sus técnicas, del racionalismo y de la geometría cartesiana, no puede tenerse por un arquitecto orgánico más allá de la identificación simple entre estructura y forma. Rechazó el organicismo exacerbado de Utzon en la *Ópera de Sidney* por su frivolidad estructural, y mantuvo en 1967 una polémica al respecto, en las páginas de la revista *Arquitectura*, de Madrid, y en la que la defensa de la obra de Utzon corrió a cargo de Rafael Moneo.

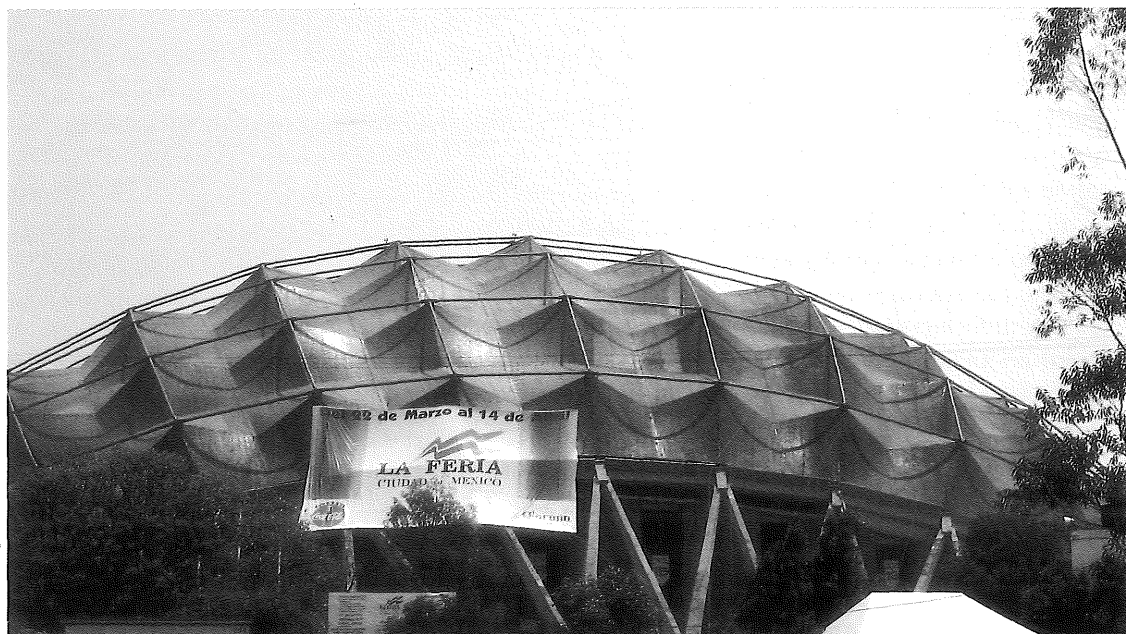
Empezó trabajando con bóvedas antifuniculares, conoides y cilíndricas, aplicadas para escuelas, viviendas, fábricas y edificios deportivos (1950-1954). Pasó luego al uso de los paraboloides hiperbólicos empleados como cubiertas, muchos de ellos en forma de «paraguas» —de superficie con un soporte central único— y los utilizó para fábricas, mercados, laboratorios (1953-1958). Perfeccionó

*Iglesia de San Vicente de Paúl, Coyoacán (México  
D. F., 1959), de Félix Candela*



*Iglesia de San Vicente de Paúl, detalle,  
de Félix Candela*





*Palacio de los Deportes para la XIX olimpiada, México D. F. (1968), de Félix Candela*

también estos mismos sistemas para aplicarlos a usos diferentes, como fue el caso de la *iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa* en Narvarte (México D. F., 1953), una interpretación goticista tardía que puede situarse en la tradición de los «expresionistas religiosos» alemanes Bartning y Böhm. En una línea más propia, aunque siempre limitada por la geometría que precisaba, pueden citarse las *capillas de Nuestra Señora de la Soledad* en San José del Altílo, Coyoacán (México D. F., 1955), y de *San Vicente de Paúl*, también en Coyoacán (1959). Su producción más compleja en este aspecto fue probablemente la iglesia de Santa Mónica en San Lorenzo Xochimancas (México D. F., 1960).

Su obra más importante y ambiciosa fue, sin duda, el ya citado *palacio de los Deportes* para la olimpiada de México en el año 1968, realizado sin acudir a sus experimentadas y preferidas técnicas, más propias para otras escalas. Ganó la obra por concurso, conjuntamente con los arquitectos Enrique Castañeda y Antonio Peyrí. Se trata de una cúpula esférica dividida por dos sistemas de arcos meridianos de acero, apoyando estos arcos en muros de ladrillo y arbotantes de hormigón triangulados, y cubriendo los espacios entre arcos mediante paraboloides hiperbólicos de aluminio y cobre. La planta, un cuadrángulo esférico, tiene 132 metros en la luz más corta. Como diseño e intenciones está relativamente próximo a las producciones del ingeniero norteamericano Buckminster Fuller.

A la postre, su obra se caracterizó más por la inteligente economía de medios y por la corrección técnica y sentido práctico de la estructura resistente que por el interés arquitectónico o formal.

**Pedro Ramírez Vázquez**, autor —con R. Álvarez, R. Torres y H. Velázquez— de la *Facultad de Medicina* de la Ciudad Universitaria, fue el arquitecto que realizó con más abundancia y fortuna la arquitectura moderna de México cuando ésta quería entenderse como un valor oficial; esto es, como representativa del Estado.

Realizó así los *pabellones mexicanos de la Exposición Internacional de Bruselas* de 1958 y de la *Feria de Seattle* en 1962. Construyó también el *estadio Azteca* (México D. F., 1965) y el importante *Museo Nacional de Antropología e Historia* (Parque de Chapultepec, México D. F., 1964).

Su posición de arquitecto oficial por excelencia se debió en gran parte, sin duda, a sus intenciones de concebir una arquitectura moderna mexicana, intención llevada a los mercados que realizó, a la

importante cantidad de museos que se le encomendaron y, sobre todo, al ya citado de Antropología e Historia. La articulada relación entre espacios abiertos y cerrados, el itinerario procesional, la presencia continua del agua cayendo —la alusión a la sagrada lluvia de los pueblos prehispánicos—, la presencia del paisaje, el uso de patios y celosías, constituyen algunos de los recursos que, en claves modernas, pretenden acercarse a los valores indígenas. En este sentido, la obra pretendía, por un lado, revisar y trascender los simples valores modernos, y, de otro, servir las intenciones oficiales de mitificación de las culturas indígenas; esto es, de las ancestrales raíces del pueblo mexicano.

En un sentido diferente, pero también próximo, ha de citarse la nueva *basílica de Guadalupe* (Tepeyac, con Benlliure, García Lascuráin, Chávez y Schoenhofer, 1976). Ramírez Vázquez continuó realizando numerosas obras importantes, muchas de ellas oficiales. Su ligadura al Estado y al partido gobernante quedó demostrada por su condición de ministro del gobierno en los años setenta.

6. 6. 1. *La arquitectura de Luis Barragán.*—**Luis Barragán Morfín** (Guadalajara, México, 1902-1988) se graduó en la Escuela Libre de Ingenieros de Guadalajara (Jalisco), pero trabajó como arquitecto tanto en su ciudad natal como en Ciudad de México a partir de 1936, realizando una obra no muy abundante, pero de intenso sello personal y de alta calidad.

Comenzó su carrera en la práctica del estilo colonial, aunque fuera ejercido éste, desde un principio, en una manera depurada y abstracta, más atenta a las esencias y principios que a ninguna que fuera



*Jardines del pedregal de San Ángel,*  
México D. F., de Luis Barragán





*Casa Barragán en Tacubaya, México D. F. (1947), detalle de uno de los patios, de Luis Barragán*

la posible réplica. La *casa Efraín González Luna* (calle del Bosque, 2083, Guadalajara, 1928) y la casa Enrique Aguilar (López Cotilla, 1505, Guadalajara, 1928) dan testimonio de este modo personal y modernizado de entender la inspiración histórica, prácticamente único, y más basado en la observación de la arquitectura de carácter vernáculo que en la institucional o de altos valores figurativos.

Pero ya en 1934 la *casa Harper de Garibi* (Rayón, 129, Guadalajara) y la *Carmen Orozco* (López Cotilla, 1034, Guadalajara) mostraban el abandono de cualquier tentación de «revival» por pequeña que fuere para afianzarse en el estudio de la riqueza espacial, plástica y cromática de los volúmenes puros. Como algunos otros, Barragán pretendía llegar a la arquitectura moderna a través de la inspiración de la vernácula, y en la búsqueda de lo que entiende como principios primeros y culturalmente propios.

El arquitecto de Jalisco Juan Palomar nos explicó en su glosa la inspiración histórica de Barragán en determinados modos de posesión del espacio y el paisaje por parte de los hombres antiguos: estuvo así interesado en el purismo y la plenitud griegos; en la sensibilidad soleada de los indios toltecas; y en el atractivo ambiental de los jardines islámicos e hispano-árabes.

Ya en Ciudad de México, Barragán realizó como proyectista y promotor algunos edificios urbanos racionalistas, destinados a hacer negocio, pero en absoluto exentos de valores. Y en 1949 inició su actuación urbanística y de paisaje más amplia y ambiciosa, la urbanización de los *jardines del pedregal de San Ángel*. Palomar dice de ella que es un monumento fundamental en el recorrido estético de Barragán y, en general, en el arte mexicano del presente siglo. Barragán realizó allí unos jardines, hoy

desaparecidos, que parecían buscar la síntesis entre la idea de un lugar paradisíaco y una mexicanidad, nunca literal, pero que conjugaba la apropiación del paisaje de los centros ceremoniales prehispánicos con los de las huertas y jardines coloniales, sin desdeñar matices japoneses y neorrománticos.

En 1947, en el viejo barrio de Tacubaya de la Ciudad de México, construyó *su propia residencia*, obra cumbre de la primera parte de su producción. Es ésta una casa del todo singular, en la que se mezclan las influencias dichas con rasgos corbuserianos y con una complejidad de espacios, niveles y conexiones entre ellos que hacen recordar a la arquitectura de Loos, nunca aludido del todo en los interiores, pero sí, también, en la pureza de composiciones externas y del importante espacio de azoteas y terrazas. Es la casa de un hombre que combinaba una gran austeridad, formal y personal, con el más acusado, casi enfermizo, refinamiento, y puede considerarse una obra tan marginada como importante en el México de aquellos años.

En 1955 realizó el *convento de las Capuchinas* (Tlalpan, México D. F.), pequeño monasterio que proyectó con una planimetría al modo tradicional en cuanto está dispuesto de forma muy compacta en un terreno alargado y en torno a dos patios. Aunque en lo concretamente formal y figurativo las cosas eran ya muy extremas, tomando su más clara expresión en la capilla, espacio cúbico y puro, animado tan sólo por el color y por la luz que viene de las amplias celosías, en un depurado «franciscanismo» cromático.

Podría pensarse que el acertado, intenso y hasta, a veces, violento uso del color que caracterizó la obra de Barragán tuvo una primera inspiración en el neoplasticismo y en la obra de Le Corbusier. Así lo hace pensar, al menos, la acentuada combinación entre formas puras y colores en que su obra, a veces bien próxima a la poética del «minimal», se resuelve.

Pero, de igual modo en que, con frecuencia, celosías, vigas y escaleras de madera, o algunas cubiertas, vienen a recordarnos su inspiración fundamental en lo vernáculo y en lo antiguo —desde donde se obtiene lo esencial—, los colores que emplea, al huir de los primarios, nos hablan asimismo de unos valores que, sin negar su apoyo en las poéticas modernas, pretenden situarse mediante sus elaborados matices en mundos distintos y propios, tanto personales como alusivos a sus propios lugares concretos, a su geografía y a su historia. Así, empleó el color blanco, pero muchas veces impuro, y muchas otras empleó igualmente los grises; el azul suele ser añil; el rojo se convierte en naranja, terroso o carmín, abundando también los malvas y rosados; el amarillo es ligeramente limón o, por el contrario, dorado.

En la urbanización *Las Arboledas* (Estado de México contiguo al D. F., 1964) realizó ajardinamientos y fuentes de alto interés y muy expresivas de su original e intensa poética. Apoyado en los inmensos eucaliptus, planos de agua y elementos simples de fábricas enjalbegadas y coloreadas ordenan un hermoso y emocionante trozo de parque mediante la fuente llamada «*El bebedero*». Otras fuentes son la llamada de «*Los amantes*» y la de «*El campanario*». Por responder a composiciones más puras y primarias, estas interesantes realizaciones explican con más elocuencia y claridad lo que en las edificaciones pudiera quedar algo más oculto.

Pueden citarse igualmente, por su alto interés, otras obras como la cuadra San Cristóbal (Los clubes arbolados, Estado de México, 1966) la casa Gilardi (México D. F., 1976) o la casa Valdés (Monterrey N. L., 1982).

Arquitecto, al fin, de escasa obra y de poco alcance profesional, Luis Barragán ha sido descubierto y valorado internacionalmente tan sólo hace poco tiempo. Tal vez porque su extremada atención al objeto en cuanto cosa particular, su vocación «minimal», la matriz racionalista y esencial de sus formas, su entendimiento del diseño como una cuestión sutil y conceptual, su artísticidad colorística y el delicado empleo de la vegetación como medio proyectual, lo convirtieron en un arquitecto más cercano a las preocupaciones actuales y de las últimas décadas, representando brillantemente en este papel contemporáneo a la región.



*Detalle de «El bebedero» en Las Arboledas, Estado de México (1964), de Luis Barragán*



*Fuente «Los amantes» en Las Arboledas, Estado de México, de Luis Barragán*

Louis Kahn lo conoció y conoció su casa en México. Dijo de ella: *«Su jardín está contenido por una alta muralla, el terreno y su follaje permanecen intocados, tal como él los encontró. En el jardín hay una fuente formada por un vertedero de agua que levemente escurre de una estaca hendida y, gota a gota, se derrama en una vasija de piedra negra llena hasta los bordes. Cada gota era como un filamento de plata, que formaba anillos de plata que rebosaban en la superficie y caían al suelo. El agua en el negro recipiente era como una porción del curso de un torrente en la montaña, derramándose sobre las rocas para llegar después a la profunda soledad en donde su plata era al fin revelada. Barragán aprehendió el agua y eligió de ella lo que más le gustó. Su casa no es simplemente una casa, sino la casa misma. Cualquiera podría sentirla suya. Sus materiales son tradicionales, su carácter es eterno.»*

\* \* \*

Con la arquitectura mexicana y la obra de Barragán se cierra este resumido capítulo sobre la arquitectura iberoamericana, cuya obligada pero excesiva síntesis ha querido ser compensada, al menos parcialmente, con la precisión, jerarquía e idea del conjunto y de sus más relevantes detalles que todo buen resumen exige.

Probablemente se haya entendido ya, al leerlo entre líneas, que la arquitectura fue siempre para Iberoamérica una intensa y difícil dialéctica entre la necesidad de aceptación de la importante cultura exterior y el entendimiento de lo edificado como una verdadera señal de identidad, obsesión que recorre su cultura arquitectónica a lo largo del siglo xx, y que explica la combinación, no siempre coherente, de la supervivencia tardía de las maneras neocolonial y neoindígena con el interés por asimilar la revolución moderna y, al tiempo, por ejercerla de un modo propio, capaz de integrar sus propios modos de entender el mundo, sus propios problemas.

La arquitectura moderna apareció así, ante Iberoamérica, como una liberación, de un lado, y como un nuevo colonialismo, europeo y norteamericano, de otro. Por eso el Estilo Internacional y la tendencia racionalista, aunque practicado como obligado tributo a la moderna revolución, fue rechazado frecuentemente, y en un segundo estadio, para abrazar las vías orgánicas y revisionistas, más proclives a ser reelaboradas de un modo local y concreto.

La región tuvo la fortuna de no intervenir en la segunda guerra mundial, con la ventaja que ello supuso para el desarrollo completo de la arquitectura moderna, que tienen en Brasilia y Niemeyer, y en la obra de Villanueva, los testimonios más altos de su calidad y de su capacidad de avance. La decadencia política y económica que afectó a la mayor parte de la región durante mucho tiempo y, sobre todo, durante las décadas de los setenta y los ochenta, hizo que la arquitectura de muchos de sus países no participara apenas en los grandes cambios que en ellas se produjeron. No en vano fue en México, país políticamente más estable, donde se hizo la importante Ciudad Universitaria y donde se consolidó una tradición moderna y propia; donde surgió también la figura singular y aislada de Barragán.